

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE PINTURA**



**TESIS DOCTORAL**

**Técnica y estética de la cerámica de Talavera de la Reina:**  
**Recursos iconográficos**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA**  
**PRESENTADA POR**

**María del Carmen López Fernández**

Directora

Isabel García Fernández

**Madrid, 2015**

# **UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
Departamento de Pintura



## **TÉCNICA Y ESTÉTICA DE LA CERÁMICA DE TALAVERA DE LA REINA. RECURSOS ICONOGRÁFICOS**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR:

**María del Carmen López Fernández**

Bajo la dirección de la doctora  
Isabel García Fernández

Madrid, 2015

**Mª del Carmen López Fernández, 2015**

**TÉCNICA Y ESTÉTICA DE LA CERÁMICA DE TALAVERA DE LA REINA.  
RECURSOS ICONOGRÁFICOS**

## **AGRADECIMIENTOS**

Desde aquí todo mi agradecimiento a los distintos miembros de instituciones, museos y entidades a las que he tenido acceso, en especial a los miembros del Museo Ruiz de Luna, por todas las atenciones prestadas al facilitarme la documentación y el estudio de las piezas cerámicas; especialmente a D. Domingo Portela, miembro de la asociación “Amigos del Museo Ruiz de Luna”.

También va mi agradecimiento a la familia Ruiz de Luna y muy especialmente a Alfredo Ruiz de Luna González que me facilitó información y documentación.

A D<sup>a</sup> Isabel García, mi directora de tesis, por siempre estar solícita a mis consultas, con su nunca sobrado tiempo.

A Ángel, mi marido, por su confianza y ánimo.

A mis hijas, María y Laura, por darme su tiempo y apoyo moral.

A mis padres y hermana por su cariño.



## INDICE GENERAL

<b>Introducción</b>	6
Objetivos de la investigación	10
Metodología de la investigación	11
<b>Capítulo 1. Consideraciones generales sobre la cerámica</b>	14
<b>Capítulo 2. Consideraciones históricas</b>	17
2.1. Orígenes de la cerámica de Talavera de la Reina	21
2.2. Etapas históricas de Talavera de la Reina	30
2.3. Expansión e influencias en otras cerámicas	35
2.3.1. Coleccionismo y coleccionista	35
2.4. Talleres alfareros	37
2.4.1. Ordenanzas alfareras	45
2.5. Clientes	48
<b>Capítulo 3. Análisis técnico-estético</b>	53
3.1. Materiales	53
3.2. Proceso de realización técnica	56
3.3. Recetas específicas talaveranas.	63
3.4. Formas volumétricas	65
3.5. Formas planas o azulejería	69
3.5.1. Principales azulejeros	73
3.6. Técnicas propias y copiadas: Autenticidad y caracteres propios como diferenciadores entre Talavera de la Reina y otras cerámicas	80
3.7. Proceso de conformación estético-técnico	90
3.7.1. Temas y series	91
3.7.2. Colorido	114
3.7.3. Dibujos y bocetos preparatorios y proceso gráfico-pictórico. Pintores	120
3.7.4. Cerámica en la Basílica de “Nuestra Señora del Prado”	127
<b>Capítulo 4. Las tendencias artísticas actuales y su influencia en la evolución y situación de estas cerámicas. Posibilidades de renovación</b>	139
<b>Capítulo 5. Historia del Museo Ruiz de Luna</b>	146
5.1. Los Ruiz de Luna	149
5.2. Iconografía: figurativa y religiosa	157
5.3. La colección de azulejos	168
5.3.1. Temas religiosos	168
5.3.2. Temas civiles	232
5.3.3. Azulejos sueltos	259
<b>7. Conclusiones</b>	266
<b>8. Bibliografía</b>	272

<b>9. Anexo I</b>	289
9.1. Artistas ceramistas	289
9.2. Autores y/u obras que incorporan la cerámica	290
9.3. Censo actual de Talavera de la Reina	291
9.4. Colecciones	292
9.5. Estudiosos	292
9.6. Fuentes y archivos	293
9.7. Museos y edificios	294
<b>10. Índice de fotos</b>	295
<b>11. Repertorio gráfico</b>	306
<b>12 Thesis abstract</b>	389
<b>13. Resumen Tesis</b>	394
<b>14. Anexo II</b>	
<b>Cuadro sinóptico</b>	

## INTRODUCCIÓN

La cerámica, como producto de la creación artística, se ha convertido en un testimonio directo y en un documento de primera mano para conocer la historia y la vida de las civilizaciones antiguas y modernas. Las características materiales de los objetos cerámicos han permitido su conservación durante cientos y miles de años consolidándose como una de las fuentes fundamentales en el estudio de diversas culturas que se han desarrollado en los distintos continentes.

La palabra “cerámica” proviene del griego *keramos*, que quiere decir “arcilla” y *keramikós* “hecho de arcilla”. También puede provenir del término “*Ceramio*”, barrio de la antigua Atenas donde trabajaban los tejedores y alfareros. Por cerámica se entiende, no sólo el arte de fabricar azulejos, vasijas y otros objetos de barro, loza y porcelana, de todas clases y calidades, -o el conjunto de estos objetos-; sino también las labores propias de fabricación y el conocimiento científico de los mismos objetos desde el punto de vista arqueológico<sup>1</sup>. También se entiende por cerámica cualquier objeto modelado en arcilla u otra materia que permita la cochura.

Como dicen Eiroa et Alii (1999:145) “la invención de la cerámica...fue uno de los más destacados avances tecnológicos de la Prehistoria, ya que significó poner a disposición de los grupos recipientes para contener y transportar distintos productos, sobre todo líquidos, con garantías de conservación, así como para elaborar otros objetos de culto, de adorno o de diversas aplicaciones prácticas. Su uso se ha prolongado hasta nuestros días, y se ha visto mejorado con nuevas aportaciones tecnológicas que la han convertido en un producto prácticamente imprescindible en nuestra vida diaria, desbordando ampliamente su aplicación inicial”. De esta manera, debido en gran parte al deseo del hombre de rodearse de objetos y elementos ornamentales, la cerámica, que en un principio era puramente funcional y poco costosa, dado que el barro es su materia prima, pasa a figurar entre las obras artísticas; bien unida a la arquitectura o bien como obra de arte en sí misma sin otra función que la estética, ni otro objeto que el de agradar a la vista. Encontramos cerámicas en muchos contextos, tanto públicos como privados, decorando exteriores e interiores utilizando azulejos, o en forma de objetos muy diversos en los que hay que reconocer un gran mérito artístico.

La cualidad artística de la cerámica es la que despertó mi interés. Su estudio y apreciación están relacionados con mi formación académica y mi trayectoria vital, por lo que decidí que se convirtiera en el objeto de mi investigación. La producción cerámica es tan extensa que poco a poco fui acotando el objeto de mi estudio eligiendo uno de los centros de elaboración más importantes de España y Europa: Talavera de la Reina; con la intención de dar a conocer el importante patrimonio cerámico que conserva la ciudad. El Museo Ruiz de Luna y su magnífica colección se convirtió en eje vertebrador de esta tesis, debido a que se considera la más significativa y completa de España.

Hay que recordar que a principios del siglo XIX Talavera de la Reina conoció días de auge en la cerámica, tras un período de opaca subsistencia. Uno de los acontecimientos más importantes

---

<sup>1</sup> Diccionario de la Lengua Española, 22ª edición, 2001.

que tuvo lugar en esa época fue la creación de un Museo donde se pudieran exhibir piezas que recorrieran la historia de la cerámica local; estos fondos se fueron incrementando notoriamente hasta erigirse en referente mundial de esta cerámica.

Por otro lado, el trabajo de investigación lo he centrado en una tipología cerámica muy representativa, pero poco estudiada en España: los azulejos. He elegido estas piezas debido a su formato similar al de la pintura que permite un análisis iconográfico más directo. Además en estas obras de azulejería se manifiestan con más esplendor los temas humanos más típicamente representados en la colección del Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina.

En este trabajo se ha utilizado un punto de vista que hasta hoy no había sido contemplado; se basa en el estudio y análisis de ciertos motivos iconográficos representados, que tienen que ver esencialmente con la figura humana. Estas representaciones las he analizado en profundidad comparándolas con obras artísticas que han empleado otros soportes, intentando buscar similitudes que demuestren las fuentes de inspiración comunes.

El proyecto de investigación plantea ciertos aspectos generales que hay que tener en cuenta a la hora de valorar las obras elegidas. De este modo, es importante conocer los orígenes de la cerámica de Talavera de la Reina y sus etapas de desarrollo, su expansión e influencia en otras cerámicas, la formación de las colecciones, la organización de los talleres alfareros con sus ordenanzas y la identificación de los clientes que compraban los distintos productos. En un plano más concreto se han querido dar a conocer cuáles fueron los factores sociales y culturales que rodearon la elaboración de estas cerámicas a través de los artistas o talleres alfareros que las llevaron a cabo, y en el caso de aquellas obras que se conozcan sus autores, mostrarlos, como por ejemplo, Alonso de Figueroa Gaitán (*“Escudo de los Jerónimos”*), Juan Fernández de Figueroa (*“San Juan Bautista”*), Florencio Martínez Montoya (*“Virgen y Niño”*), Niveiro (*“Virgen del Prado”*), Arroyo (*“El milagro de S. Umberto”*), Juan Ruiz de Luna (*“Santa Justa y Santa Rufina”*), etc.

Hay un capítulo dedicado al análisis técnico-estético de las obras cerámicas en el que se explican cuestiones que van desde las materias primas utilizadas, al proceso de realización técnico y las recetas específicas empleadas en los alfares de Talavera de la Reina. También se incluye el análisis de la tipología de formas volumétricas y las formas planas o azulejería, destacando los artistas que trabajaron este tipo de cerámica. La investigación se va concretando en el proceso de conformación estético-técnico de las obras estudiadas y para ello se detallan las técnicas propias y las copiadas, pero asimiladas, que se han utilizado para crear un estilo propio que las diferencie de otras cerámicas que siguen unos códigos artesanales de representación y composición que tienden a ser convencionales, mecánicos y estáticos. Por el contrario, la decoración cerámica de Talavera de la Reina, con sus temas y series, colores empleados, dibujos y bocetos preparatorios, nos habla de un concepto diferente donde no se pretende una decoración mecánica, sino que el artista se abandona a su inspiración y no se suele atener a un modelo de antemano (a veces lo que sí hace es interpretar las obras de los grandes maestros clásicos). Si imita se apodera de la idea y luego la plasma de forma personal, realizando bocetos previos en acuarela, lápiz u óleo. Los colores y los trazos son inconfundibles. Es admirable la gallardía con que las piezas están decoradas, la vida de sus dibujos, el dominio de la técnica y el soberano manejo del pincel por el pintor. Se hace mención a los artistas reconocidos que trabajaron allí y se analizan las obras de la Basílica de “Nuestra Señora del Prado” en Talavera de la Reina en la

que destaca su decoración cerámica, llegando a ser denominada la “Capilla Sixtina de la Cerámica”. Aquí se pueden admirar obras de azulejería desde el siglo XVI hasta el XX y su estudio nos ayudará a comprender mejor la azulejería con tema de figura humana del Museo Ruiz de Luna que se analiza más adelante en este trabajo.

El capítulo 4 se dedica a las tendencias artísticas actuales y su influencia en la evolución y situación de estas cerámicas y las posibilidades de renovación. Como el resto de las actividades artesanales, la alfarería y la cerámica han sufrido crisis que se han traducido en el cese de actividad de muchos talleres y por tanto de la producción. Sin embargo, en los últimos años han surgido nuevos artesanos jóvenes empeñados en recuperar el oficio, que suelen trabajar con diseños y motivos decorativos que han ido variando y adaptando a los tiempos, pero con un sello tradicional inconfundible, manteniendo el prestigio de esta actividad artística.

En el capítulo 5 se recoge todo lo anterior para aplicarlo a las piezas conservadas en el Museo Ruiz de Luna. Aquí se analiza la historia de la institución y de la familia Ruiz de Luna que data del siglo XIX. Sus miembros a lo largo de siglo y medio han desarrollado y mejorado técnicas cerámicas, lo que ha tenido como resultado que sus obras sean apreciadas en todo el mundo y codiciadas por coleccionistas y museos. Se puede afirmar que la familia Ruiz de Luna ha elevado la cerámica artística al rango de arte, quitándole la coletilla de arte menor y midiéndose sin complejo de inferioridad a la pintura, la escultura u otras artes tradicionalmente más apreciadas.

Se ha estudiado la iconografía estableciendo una clasificación para el estudio comparativo de las obras de azulejería talaveranas del Museo Ruiz de Luna. Muchos de los temas son religiosos aunque existe una interesante iconografía profana que también se ha analizado. Como he comentado más arriba, partiendo de conceptos generales que hablan de la historia, la técnica y los motivos artísticos, me he centrado en el estudio particular y comparativo de piezas de azulejías representativas con el tema principal de la figura humana. La metodología es interdisciplinar, ya que incluye el estudio histórico, sociológico y estilístico de los modelos significativos, también se incluye la referencia a su estado de conservación.

Mi trabajo comienza paralelamente al inicio de las obras del Museo en 1982. De esta manera, primero se inició el estudio de las piezas en las salas cerradas al público, y después se continuó en las salas inauguradas del Museo a partir del año 1996. Las piezas que se pueden ver en este edificio están dispuestas en torno a dos patios. En el primero podemos observar las series elaboradas a partir del siglo XVI, las denominadas “piezas de formas” que no están ni firmadas ni fechadas por lo que es muy difícil datarlas. En el segundo patio se encuentra una muestra representativa del gran ceramista Ruiz de Luna, destacando el “*Retablo de Santiago*” de 1917. Y en la ampliación del Museo que se hizo a la iglesia de S. Agustín en el año 2013, se ha instalado la fachada del “*Alfar de Nuestra Señora del Prado*” de 1910.

Finalmente, hay que destacar que la cerámica de Talavera de la Reina, y la azulejería en particular, no han sido objeto de estudios serios quizás porque siempre se han considerado como objetos de arte menor al servicio de la decoración o del uso doméstico; aunque existen dos amplias monografías que debo destacar por su importancia y en las que he basado parte de mi estudio: la clásica de Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna de 1943 y el estudio de Alice Frothingham también de la misma fecha. Ambas obras profundizan mucho sobre todos los

aspectos necesarios para entender la cerámica de Talavera: en la obra de Diodoro Vaca se hace sobre todo una profunda y detallada descripción de aspectos históricos y en la de Alice Frothingham se analizan y cuestionan aspectos cerámicos en un estudio realizado para la Hispanic Society of America, considerado como el más exhaustivo estudio de la época.

Desde el punto de vista práctico y como consecuencia del trabajo de documentación en archivos y hemerotecas, así como del trabajo de campo, incluyo una serie de anexos fundamentales para conocer el tema tratado: Artistas ceramistas, autores y/u obras que incorporan la cerámica, el censo actual de Talavera de la Reina, las colecciones de cerámica más destacadas, los estudiosos e investigadores que han tratado el tema; así como las fuentes y archivos y los Museos y casas donde encontramos piezas significativas. Se incluye además la extensa bibliografía consultada, y un repertorio gráfico de las obras analizadas; estos materiales se completan con un cuadro que organiza los elementos de manera sencilla y resumida y que permite contrastar la información de las distintas obras.

## **OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

El objetivo fundamental del presente trabajo de investigación de tesis doctoral es el de llegar al conocimiento profundo de los procesos de creación artística utilizando el análisis iconográfico y estético de la figura humana representada en la cerámica de Talavera de la Reina y en concreto en las obras de azulejería del Museo Ruiz de Luna.

Además se plantea:

- Conocer en profundidad el desarrollo histórico y tecnológico de las cerámicas de Talavera de la Reina que afecta, tanto a los motivos compositivos o series, como al proceso o técnica de fabricación.
- Dar a conocer a los artistas ceramistas que trabajaron en Talavera de la Reina, o en su defecto a los talleres alfareros en los que se elaboraron las piezas estudiadas.
- Estudiar en profundidad el trabajo realizado por el ceramista Juan Ruiz de Luna y sus descendientes.
- Presentar el Museo Ruiz de Luna y sus colecciones más significativas analizando su iconografía; además de conocer y comparar las piezas relacionadas de nuestro tema con otras similares custodiadas en otras colecciones y museos.
- Analizar en profundidad las cerámicas que decoran la Ermita del Prado en Talavera de la Reina como fuente fundamental de análisis para mi estudio.
- Establecer paralelismos entre la pintura de caballete y la cerámica a través del análisis iconográfico y el estudio de las fuentes.
- Analizar el estado de conservación de las piezas y las posibles actuaciones para su correcto almacenaje y exposición.
- Mostrar la creación cerámica de la actualidad, la influencia de la tradición y las perspectivas de futuro.

## **METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN**

La elección del tema de la tesis se debe en buena parte a mis raíces y al gran interés y la curiosidad que siento por el campo de la cerámica, ya que mi vida cotidiana ha estado siempre rodeada de objetos cerámicos procedentes de Talavera de la Reina, al haber nacido en un pueblo cercano llamado Aldeanueva de Barbarroya.

Las primeras precisiones, que es necesario hacer en cuanto a la metodología utilizada en esta tesis, se refieren a las acotaciones propuestas en el propio título. Así la investigación se ha centrado en el análisis y trabajo de campo que llevé a cabo principalmente en el territorio de Puente del Arzobispo y especialmente en Talavera de la Reina, concretamente en el Museo de Cerámica Ruiz de Luna. Además del estudio de los azulejos, he realizado un trabajo comparativo de otras piezas, tanto de Puente, como de Talavera de la Reina, para completar el estudio iconográfico. En general, las obras estudiadas se conservan en buen estado; no obstante, hay algunas que han sufrido algún deterioro, debido sobre todo a los distintos traslados, pero éstas se encuentran restauradas.

El acceso al estudio de las piezas se produjo en un primer momento en los depósitos o almacenes del Museo Ruiz de Luna aún en construcción. Las dificultades fueron grandes, ya que en algunos casos las numerosas piezas que componen una obra de azulejería, aunque estaban numeradas para facilitar su colocación, había que ubicarlas y visualizarlas sobre el suelo, y no en vertical como habían sido diseñadas. Posteriormente, otras piezas se analizaron en las salas del Museo, según se fueron montando.

En términos generales, el objetivo es alcanzar un conocimiento teórico y práctico de esta cerámica para lo que se ha desarrollado una metodología que permite recoger la información necesaria y analizar un aspecto no estudiado anteriormente como es la figura humana en las obras de azulejería de la cerámica de Talavera de la Reina. El método lógico basado en las funciones deductivas y de análisis, ha estado presente en todo el trabajo de investigación, de esta manera me ha permitido comprender los procesos de fabricación y decoración de este tipo de cerámica; además de ubicarla en su contexto social y artístico. El método empírico está basado en hechos observables que se concretan en el estudio directo de las piezas cerámicas, la mayoría de ellas localizadas en el citado Museo de Cerámica Ruiz de Luna, aunque se han estudiado otras que provienen de otras colecciones. El modelo de investigación elegido es el cualitativo que, en contraste con el modelo cuantitativo, se plantea desde una mirada más reflexiva y explicativa. Este modelo de investigación se basa en el principio de que la realidad social no está conformada sólo por objetos materiales y hechos concretos, sino también por la percepción que tienen sobre ellos las personas con las que se relacionan.

Este método me permitía un diseño de investigación flexible para incorporar nuevos elementos durante todo el proceso de investigación y modificar los que habían sido vagamente formulados en un inicio. Al abordar el objeto de estudio de forma inductiva, mi interés fundamental era llegar a conclusiones generales a partir del análisis y la profundización de los casos particulares. Aun así, se ha buscado aplicar una perspectiva holística; es decir, se ha estudiado el tema de forma global, tomando en consideración todos los elementos que lo rodean y que pueden incidir sobre él, sin reducirlo a variables que lo cuantifiquen.



Los instrumentos de investigación utilizados han sido diversos, por un lado, hay un proceso largo de documentación en archivos, bibliotecas y otras instituciones. La revisión de la bibliografía especializada constituye una herramienta fundamental de documentación. Esta investigación comenzó con la búsqueda y obtención del material bibliográfico referido a los objetos estudiados en Bibliotecas Municipales de Madrid, Talavera de la Reina y Toledo, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, en el Archivo Municipal de Talavera de la Reina, en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid, en la Casa de la Cultura de Talavera de la Reina, en el Ayuntamiento de Talavera de la Reina, en las Escuelas de Cerámica de Madrid y Talavera de la Reina, en el C.S.I.F. de Madrid y en el Centro de Cerámica y Vidrio de Madrid

También ha existido un arduo y profundo estudio de Hemeroteca. Se han revisado diferentes medios de prensa escrita, diarios y revistas como *Toledo*, *El Bloque*, *Revistas de Artes y Oficios*, *ABC*, *Narria*, *Hoja del Lunes*, *Goya*, *La Voz del Tajo*, etc.; en los variados artículos y referencias he podido constatar la importancia de la cerámica talaverana y, en especial, la de Juan Ruiz de Luna. En las noticias recogidas se ponen de manifiesto los deseos e iniciativas que tuvo éste en el renacimiento de la cerámica para regenerar también a España y su Arte. Otras fuentes de información analizadas han sido la documentación que se conserva de la fábrica “Nuestra Señora del Prado” en el Museo Ruiz de Luna (bocetos, álbumes de firmas, fotografías, etc.). El estudio se completa con testimonios orales de algunos descendientes de Juan Ruiz de Luna, como por ejemplo su nieto Alfredo, y su yerno Francisco Arroyo, además de su nieta Paloma Arroyo y otros familiares menos allegados.

Por otro lado, hay un exhaustivo trabajo de campo en el que entran visitas a museos, exposiciones e instituciones con colecciones cerámicas relacionadas con el proyecto. La investigación, no obstante, se ha centrado, como hemos comentado, en el Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina (Toledo) y sus valiosas colecciones, pero también se han realizado visitas a museos de Madrid como el Museo Nacional de Artes Decorativas, el Museo Arqueológico Nacional, el antiguo Museo del Pueblo Español, hoy Museo del Traje y Centro de Investigación del Patrimonio Etnográfico, y otros como el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia y el Museo de Cerámica de Barcelona; visitas a diferentes talleres de cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo y exposiciones de cerámica; además se han llevado a cabo entrevistas con algunos de los conservadores de las colecciones de cerámica de los diferentes museos.

Entre de las exposiciones visitadas están las siguientes: “*Talaveras en la colección Carranza*”, 4 de octubre de 1994 en el claustro de la Colegiata de Talavera de la Reina. “*Cerámicas de Talavera: arte y patrimonio*”, 20 de septiembre del 2003 en el Centro Cultural S. Prudencio de Talavera de la Reina. “*La cerámica española y D. Quijote*”, 29 de septiembre del 2005 en Talavera de la Reina. “*III Bienal Internacional de Cerámica “Ciudad de Talavera”*”, 18 de mayo de 2007. “*La serie de la Virgen del Prado. Iconografía de Nuestra señora en la cerámica de Talavera*”, 27 de diciembre de 2007. “*Talaveras de la Puebla. Cerámica colonial mexicana. Siglos XVII al XXI*”, 1 de febrero de 2008 en el Museo de América de Madrid.

No se ha olvidado el tema de la formación complementaria, siendo las siguientes algunas de las conferencias a las que asistí: “*El taller de la cerámica Gorfoli*” por Paco Arenas, 30 de septiembre de 1996 en la Casa de la Cultura de Alcobendas (Madrid). “*La cerámica española y D. Quijote*” por D<sup>a</sup> Carmen Mañueco Santurtún, conservadora del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, jueves 1 de diciembre de 2005 en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Madrid. “*Talaveras de Puebla. Cerámica colonial mexicana. Siglos XVII al XX*” por Monserrat Gaudí, 15 de octubre de 2007 en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. “*La cerámica española en Madrid desde el bajo medievo hasta el siglo XIX*” por D. Domingo Portela, 28 de octubre de 2008.

En cuanto a las referencias se han seguido las recomendaciones de la Real Academia de la Lengua Española, empleándose en esta Tesis Doctoral el sistema de referencias bibliográficas propuesto por la Normativa UNE 50-104-94 e ISO 690:1987; así como la normativa ISO 690-2:1997 en lo que respecta a los recursos electrónicos. Asimismo, se ha empleado el sistema autor-fecha (sistema Harvard) para referenciar las fuentes bibliográficas en el texto.

Por último, dado que el desarrollo de esta Tesis se inscribe en el campo de la investigación artística y con objeto de validar los resultados obtenidos se ha procurado aportar la documentación visual necesaria para respaldar la información examinada y los análisis realizados. Además se ha detallado una amplísima bibliografía consultada y una serie de anexos relativos a diferentes listados según distintos temas relacionados con la cerámica, así como una tabla comparativa o cuadro sinóptico de todas las piezas estudiadas, que me ha permitido concretar las hipótesis generadas. El último instrumento utilizado que ha sido construido por el investigador es precisamente esta tabla en la que se establece un listado de todas las obras estudiadas con estos aspectos tratados: época, autor, firma, estilo, funcionalidad, tipo, tamaño, materia, conservación, desprendimientos, restauraciones, picados, color, perfiles, claroscuro, composición, perspectiva, equilibrio, cenefas, sugerencia visual, sujetos preferentes, rostros, trajes y decoración.



## Capítulo 1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA CERÁMICA

El objeto artesano de cerámica, hecho a mano, es arte en sí mismo desde el mismo momento en que el alfarero, después de amasar su arcilla, la coloca sobre el torno y pone éste en movimiento “creando” algo de la nada. La manualidad es uno de los criterios básicos definitorios de la artesanía, pero sin embargo, no todo lo hecho a mano lo es. La cerámica, como vamos a ver, se hace en un horno a temperatura apropiada y algunas piezas requieren varias cocciones. Tiene el gran mérito de partir de un material pobre y abundante que se cubre de esmaltes y pinturas para embellecerlo convirtiéndolo en una pieza con valor estético y no solo funcional.

Pero la cerámica no consiste únicamente en el ejercicio manual para fabricar un objeto útil, ya que a la mera funcionalidad se le añade otras capacidades como son: la comunicación, la expresión y la estética propias de una actividad artística.

El término “artesano” aparece por primera vez en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua en 1956 y con él se designan a los ceramistas en general, en la última definición se denomina artesano a la: “persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico” y se utiliza “modernamente para referirse a quien hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril”, aquí se plantean varios aspectos importantes: por un lado, se destaca la vertiente mecánica de las técnicas artesanales, entendiendo que éstas se oponen a las técnicas de fabricación industrial o fabril y por otro, el sello distintivo o personal que se da a esta actividad que distingue al producto de lo creado en serie. Concretando, en el campo que nos ocupa, podemos afirmar que existe una diferencia fundamental entre el alfarero y el ceramista: el primero no barniza sus piezas, las termina sin decoración y llevan una sola hornada, -se le ha llamado tradicionalmente el “cacharrero”<sup>2</sup>. Sin embargo, el ceramista es diseñador e investigador, además de poner las manos pone el corazón y hace arte o artesanía. Estas matizaciones no son relevantes científicamente, pero sí nos interesa destacarlas, ya que consideramos a la cerámica como un objeto artístico.

En España, la Institución Libre de Enseñanza, y concretamente Giner de los Ríos, pondrá fin a la antigua distinción que se venía estableciendo entre Bellas Artes y Artes Decorativas en paralelo al enfrentamiento entre arte e industria, poniendo al mismo nivel Arte y Artesanía a finales del siglo XIX. Tanto el artista como el artesano transforman la materia: el artesano a partir de la materia crea y el artista a partir de la idea modifica la materia. La educación artística de la Institución Libre de Enseñanza no se limita a la artes mayores; así con su gran patriotismo manifiesta interés en la vuelta a las tradiciones y, por tanto, por las artes populares del país. Así las artes mayores arraigan en el arte popular, siendo los países con más tradición y cultura los que más arte popular tienen. En pocos países como España hay una unión tan estrecha entre artes mayores y populares: Goya, Cervantes, Lope... Se propugnará el aprendizaje de la técnica como la principal herramienta con la que cuenta el artesano para alcanzar la consideración de artista. Una parte muy importante de las artes menores no es solo el objeto, sino las vías de creación e interpretación del mismo. Así a

---

<sup>2</sup> Ver referencias que hace VACA y RUIZ DE LUNA en “Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo” (1943), pp. 50-51.

finales del siglo XIX surgirán con fines pedagógicos y didácticos exposiciones de carácter temporales con objetos museísticos que serán el inicio de los Museos de Artes Decorativas.

En el siglo XX hay renovaciones continuas de ceramistas que se transforman de “artesanos en artistas”, reconociendo su obra y firmándola, ello conlleva un continuo renovarse con respecto a modelos del pasado.

Lafuente Ferrari en su obra “Cerámica española de la Prehistoria a nuestros días” de 1966<sup>3</sup> dice: *“La cerámica es un lujo barato y asequible sin sofisticación ni pretensiones, sin la pedantería o la vacuidad en que tantas veces caen, en sus malos momentos -que son muchos- las artes mayores”*.

La cerámica ha sido y es por su fin, bien funcional u ornamental, patrimonio de la mayoría, y por tanto, popular. Por eso tiene interpretaciones ingenuas del considerado “gran Arte” que se salvan por poseer el encanto de ejecución y de intención más cercano a lo primitivo y espontáneo. Por su importancia cultural o estética las producciones cerámicas pueden formar parte de colecciones de museos, esta circunstancia les otorga el apelativo de bien de interés cultural que no excluye su carácter popular. Entrarían en la categoría de bienes muebles de carácter etnográfico, definidos en el artículo 46 y 47.2 de la Ley 16/85 de Patrimonio Histórico Español como bienes que *“son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales”* incluyéndose *“todos aquellos objetos que constituyen la manifestación o el producto de actividades laborales, estéticas y lúdicas propias de cualquier grupo humano arraigadas y transmitidas consuetudinariamente”*<sup>4</sup>.

Hoy la cerámica es buscada y gozada por minorías cultas y acomodadas, su coleccionismo obedece a una corriente de valorización de “lo típico” o característico de la cultura rural tradicional, que hace que no desaparezcan las producciones artesanas. Las piezas coleccionadas por Juan Ruiz de Luna en Talavera de la Reina con motivos iconográficos de figuras humanas, son objeto de análisis en este estudio.

Por su fragilidad y facilidad de fabricación la cerámica está en constante evolución y renovación. Por otra parte, el carácter indestructible de la materia con que se fabrica hace que suelen quedar fragmentos, incluso si la cerámica es muy antigua y ha estado sometida a condiciones de conservación adversas. Esta importante característica la convierte en documento definitivo para el estudio de la mayoría de las culturas, considerándose como un fósil distintivo y valioso para la interpretación de las formas de vida. A través de ella se puede documentar la evolución de las formas gráfico-pictóricas empleadas por el hombre a lo largo de la historia como ser artístico, y las posibles conexiones de éstas con los motivos estéticos actuales. El

---

<sup>3</sup> Catálogo de la Exposición del Casón del Buen Retiro. Ministerio de Educación Nacional y Dirección General de Bellas Artes. Madrid.

<sup>4</sup> Según la Ley 16/1985, artículo 9.1 “Gozarán de singular protección y tutela los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español declarados de interés cultural por ministerio de esta Ley o mediante Real Decreto de forma individualizada”. En los Título III y IV se establecen las medidas por las que se regirán estos bienes, entre ellas, las de protección.

hecho de contener material orgánico la hace susceptible de conocer su época a partir del C<sup>14</sup>, aunque este método de datación radiométrica se utiliza solo en cerámicas arqueológicas<sup>5</sup>.

Sin embargo, lo que nos interesa en este trabajo es la artesanía en la sociedad industrial cuyo modo de producción es tradicional. Es el pasado el que proporciona las técnicas, útiles y diseños de las piezas, algo que se pone de manifiesto en este estudio de las cerámicas, donde se ha constatado que la experiencia de generaciones anteriores se ha considerado algo esencial.

Por otro lado, hemos de destacar que siempre el artesano se ha movido en el mundo de lo concreto: colores y formas que brotan de situaciones y realidades próximas; por lo tanto, la situación cercana social, política y económica del momento condiciona al creador, así como las influencias exteriores. Y aunque el artista en la actualidad es más individualista, es decir, obra con independencia de los demás, sin sujetarse a normas generales tratando de manifestar a través de su arte su interioridad o su forma de ver la vida, el ceramista está más sujeto a un proceso de elaboración colectivo trabajando con otras personas; aunque se considera como verdadero creador o artista al pintor o diseñador de la pieza cerámica. En torno al siglo XVIII y sobre todo del XIX, el resultado final de la obra se consideraba como producto, tanto de la actividad de éste y su taller, como de los propios clientes, los cuales a través de su continua supervisión podían imponer sus criterios estéticos al maestro. Hay que recordar que en otros tiempos se concebía el trabajo del pintor desde una perspectiva puramente manual. Así el trabajo del artesano ceramista, que estaba al servicio de la burguesía local y por tanto se atenía a lo que ésta pidiera, predomina sobre el trabajo del creador de nuevos modelos compositivos y fórmulas expresivas.

La cerámica de Talavera de la Reina es en sí misma cultura y arte, a través de la cual podemos entender costumbres de las distintas clases sociales a las que ha servido, bien con un fin útil o meramente decorativo, instructivo o religioso. Por algo se la conoce como la “Ciudad de la Cerámica”, al ser Talavera de la Reina el primer centro que en España produce de forma masiva loza fina moderna, el topónimo se convertirá en genérico apelativo de loza<sup>6</sup>. Por eso bien merecido está que aquí exista un Museo de Cerámica, el “Ruiz de Luna”, en el que, como he dicho anteriormente, centraré mi estudio de azulejería con el tema de la figura humana como medio de expresión en muchas de las composiciones que los artistas llevaron a cabo sin miedo a los posibles fallos anatómicos y de perspectiva; y con una gran simplificación, esquematismo, ingenuidad pictórica y frescura de colorido, siendo por el color azul cobalto por el que mejor se la distingue, a pesar de ser éste de claro origen morisco o árabe.

---

<sup>5</sup> En la naturaleza hay tres isótopos naturales del carbono, dos de ellos, el carbono-12 (<sup>12</sup>C) y el carbono-13 (<sup>13</sup>C), son estables y un tercero, el carbono-14, (<sup>14</sup>C) es inestable o radiactivo. El “reloj del carbono” trabaja a partir del momento en que algo muere, los átomos de C14 que decaen no son remplazados por otros del exterior, así que la cantidad de C14 en aquello que alguna vez vivió se hace más pequeña con el paso del tiempo, pudiéndose determinar desde cuando una planta o un animal murieron. Esto funciona solamente en cosas que alguna vez tuvieron carbono como materiales orgánicos o cerámica, hasta unos 60.000 años.

<sup>6</sup> PÉREZ VIDAL, José (agosto, 1968) : “Talavera apelativo de loza”, Olaría. Boletín de Cerámica Popular Portuguesa, nº 1, pp. 3-19.

## Capítulo 2. CONSIDERACIONES HISTÓRICAS

Cualquier obra de arte del pasado debe ser juzgada con un análisis técnico, científico y estético, teniendo en cuenta la época en la que fue creada; pero también debe poseer en sí misma una validez que desafíe a la historia. Así, se establece la posibilidad de la unión entre las constantes estéticas que existen en toda obra considerada artística perteneciente al pasado y las reconocidas en el presente, esta asociación permite un estudio puramente morfológico de la obra y una comunicación entre ella y el espectador de cualquier época.

En las distintas zonas de España, a lo largo de los diferentes períodos históricos que a continuación se tratarán, la cerámica se manifestó de varias maneras, bien poseía un fin utilitario, bien simplemente éste era decorativo, o en muchos casos se revelaban ambos a la vez.

Se sabe que en Talavera de la Reina la cerámica existe desde que se asentaron allí diferentes pueblos, se tienen indicios de que los primeros pobladores vinieron hace más de 2.000 años y se establecieron a orillas del río Tajo. El asentamiento sobre el que hoy se alza Talavera se debe a tribus carpetanas y se llamó “Aebura”, según se recoge en el relato de Tito Livio que narra la batalla entre carpetanos y romanos que tuvo lugar en el año 181 a.C. En época romana toma el nombre de “Caesaerobriga” y más tarde los visigodos la nombran “Ébora”. Durante los siglos III y IV d.C. la Caesaerobriga sobresale como ciudad agrícola y ganadera, con el culto a la diosa Ceres y la abundancia de villas como la de Saucedo en Talavera la Nueva. Por otra parte, se ha documentado el comienzo de la actividad alfarera en Talavera de la Reina en el siglo II d.C. con la fabricación de cerámicas romanas, entre las que destaca la “*Terra Sigillata Hispánica*”, que se distingue por su aspecto exterior de color rojizo o anaranjado y brillante. Este nombre viene dado por la necesidad de distinguir los alfareros y los alfares en los que se fabricaba. Para ello se marcaban las piezas (*sigilla*) con sellos, generalmente en el fondo de las piezas. En la Península se aprendió pronto este tipo de cerámica que comienza a fabricarse a partir del siglo I d.C. Para realizarla se usaban moldes en arcilla con la forma que se quería obtener, sobre la arcilla fresca se realizaba en la pared interior una decoración en negativo por medio de la impresión con punzones de motivos variados. Una vez seco el molde se aplicaba sobre su superficie interior la pasta que, por presión, al retirarse salía con la decoración en relieve. Su fabricación en serie por los moldes y plantillas abarató los costes y permitió su comercialización masiva lejos de su lugar de producción.

La cerámica de Talavera de la Reina, por tanto, tiene influencia romana; pero fue con los musulmanes, en tiempos de la Reconquista, cuando la cerámica en esta zona se desarrolló más.

En la **Edad Media** los árabes monopolizan la fabricación de la cerámica y después de la Reconquista los alfareros cristianos produjeron las famosas lozas vidriadas. El principal centro productor fue Talavera de la Reina que mantuvo la tradición morisca.

En el siglo XIV, durante el reinado de Alfonso XI, la cerámica se separa en dos tipos: la “cristiana” y la “árabe”. Dentro del primer grupo destacan los centros de Paterna, Manises y Teruel con los característicos colores verde y negro amoratado de sus producciones. En la musulmana o árabe la más representativa es la de tipo nazarí de Granada.

Se tiene evidencia que ya en Persia se hacía buena cerámica vidriada con plomo y casiterita para encubrir con suave barniz la tosquedad del barro. Se oxidaban los metales apropiados: el cobre se usaba para conseguir verdes jugosos, y el manganeso o el hierro para obtener morados o naranjas. Se descubre entonces que la unión de los metales puede utilizarse en la creación de la cerámica y en muchos lugares de la Península Ibérica como Talavera de la Reina, se siguió este método.

En términos generales podemos afirmar que la cerámica en España viene impulsada por los musulmanes que durante su dominación introdujeron las diversas técnicas de trabajo del barro y su cocción, además de otros secretos de su técnica. No obstante, en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo la producción de cerámica tendrá caracteres propios, posiblemente debido a su situación geográfica -en la zona centro más aislada-, lo que le produjo mayores dificultades para comercializar sus productos. Además en esta zona no se conocieron directamente las prácticas de la industria cerámica musulmana, lo que obligó a modificar la producción. Talavera utilizaba la cerámica en un principio de forma cotidiana y práctica para usos domésticos muy distinto al uso que le daban los musulmanes que generalmente la empleaban para decorar palacios y templos con grandes composiciones de azulejos cerámicos.

En Talavera de la Reina los primeros vestigios conocidos tienen formas hispanomusulmanas, son objetos de tosca factura y dibujos de un naturalismo esquemático y de gesto resuelto; también los colores azules cocidos dejan sentir el gusto mudéjar.

Aunque ya se conocían con anterioridad, será durante los siglos XIII al XV cuando se produzca en la Península la difusión de dos importantes técnicas: la cuerda seca y el vidriado estannífero.

En la cerámica medieval (mudéjar y morisca) las novedades hispanomusulmanas pasaron pronto a los hornos cristianos, en manos mudéjares. El foco principal se dio en Valencia, concretamente en Paterna y Manises. Aquí, a comienzos del siglo XVI, sigue usándose el estarcido como guía para luego pintar sus azulejos con pincel a mano alzada rellenando siluetas. En esta época la cerámica talaverana debía formar una unidad con la de Manises en cuanto a loza pintada, y con Toledo sobre todo en la azulejería de *arista y cuerda seca*<sup>7</sup>. La *cuerda seca* fue una de las muchas tecnologías que se introdujeron en la Península Ibérica por los musulmanes procedentes de Oriente Medio. El dibujo se estampa con molde o se traza mediante estarcido, repasándose las líneas con una pincelada de materia grasa o aceite y de óxido de manganeso que desaparece durante la cocción, con lo cual se forma un espacio libre de color o línea que impide que los vidriados de color se mezclen al hornearse. En los espacios se aplican colores, esmaltados o fundentes, que, al cocerse, quedan vitrificados apareciendo puros, sin medias tintas. En España el apogeo de esta modalidad corresponde a la época de los Reyes Católicos.

Dada la dificultad que entrañaba el horneado de vasijas de *cuerda seca*, existen escasas formas cilíndricas y casi todos los objetos son de forma plana como, por ejemplo, azulejos, además no se prestaba fácilmente a los complejos enlaces decorativos típicos de la decoración mudéjar.

Esta técnica ya se usaba en España en el siglo XI, con los primeros reinos de Taifas: Zaragoza, Valencia, Mallorca, Badajoz y Murcia. A fines del siglo XIV, Sevilla y Toledo se habían erigido

---

<sup>7</sup> Ver BONET CORREA, Antonio (1983): "Historia de las artes aplicadas e industriales en España", p. 589.

como los mayores centros de producción alfarera, y es con los almohades cuando se generaliza la *cuerda seca*, surgida en el período califal, que estará muy bien representada en Talavera de la Reina en su variante de “cuerda seca parcial”.

La otra técnica usada en azulejería era la de *arista o cuenca* durante los siglos XV y XVI, que se hacía por impresión de moldes, con la decoración grabada, sobre el barro tierno de manera que los contornos quedaban con una línea en relieve –arista de canto vivo– que separaba los colores unos de otros, siguiendo dos corrientes: la árabe-mudéjar (lacerías, estrellas y polígonos) y la renacentista (vegetal y de influencia mudéjar).

Según el estudioso Domingo Portela, lo que aportó al proceso de fabricación esta técnica de *arista o cuenca* fue la simplificación técnica, que suponía por un lado el uso de “estampillas a medida”, que permitían, de una sola vez, sobre la arcilla fresca, imprimir por apretón el motivo y cortar la pieza a medida, y por otro lado dejaba dispuestas las cuencas para recibir los esmaltes que no podían mezclarse por estar separados por las aristas”<sup>8</sup>. Tanto en la técnica de la *cuerda seca* como en la de *arista*, los contornos decorativos quedaban en crudo, sin barniz, con la tonalidad del barro.

En general hay una gran aceptación y difusión en el siglo XIV de la técnica de *arista* debido a la facilidad de colocación, fabricación rápida y poco especializada, ahorro de tiempo y costos, mejor resistencia al desgaste y facilidad de transporte.

La producción de *Paterna* se especializó, desde la segunda mitad del siglo XIII hasta el siglo XV. Allí se hallarán cerámicas vidriadas apenas con un lustre lechoso proporcionado por el empleo tímido de la casiterita y el plomo y decoradas en verde cobre y manganeso (también hay labores azules sólo sobre fondo blanco) con figuras geométricas y representaciones muy estilizadas de liebres y pájaros, o con caballeros y damas medievales, popularizando esta técnica y mezclando la temática musulmana con la occidental, haciéndose piezas muy similares en Talavera de la Reina.

En *Manises* se producen piezas de vajillas (platos, cuencos, escudillas, jarras, alfabeguers) de *reflejo metálico* cuya principal iridiscencia metálica proviene de la aplicación de óxidos metálicos a un objeto ya vidriado y su introducción en un horno de reducción (sin oxígeno). Importadas de Oriente Medio, las vasijas vidriadas habían aparecido en la Península Ibérica ya en el siglo X, si bien los talleres andalusíes no las produjeron hasta el siglo XII, convirtiéndose Málaga en el centro más importante de producción del Reino de Granada. Las piezas de Manises serán análogas en principio a las malagueñas nazaríes de las que derivan y de las que se acabarán destacando. Esta producción, pese a haber dominado en el siglo XV desde Manises el mercado europeo de la loza de *reflejo metálico*, experimentó un declive en el siglo siguiente, y coincidiendo con ello, surgieron otros centros en la zona noreste de España, como por ejemplo Reus. Se fue acusando una progresiva decadencia técnica y evolución temática que va desde los motivos musulmanes (atauriques, alafíos, piñas, flor de ocho pétalos, líneas zigzagueantes, árbol de la vida, etc.) hasta los occidentales con preferencia de los heráldicos, figuras y los motivos de la metalistería. Durante los siglos XV y XVI se fabricaron también azulejos decorados en azul

---

<sup>8</sup> PORTELA HERNANDO, Domingo (2003): “Ámbitos. 500 años de cerámicas de Talavera”, Museo de Bellas Artes de Badajoz, p. 12.



con temas musulmanes y occidentales. Manises será el centro más importante de España en el siglo XVI produciéndose cerámica pintada y barnizada con estaño, creando un fondo blanco sobre el que se resaltaban los dibujos en azul cobalto y dorado. De este estilo, bien tomado de Toledo o de Manises, surge la cerámica talaverana que destacará en el siglo XVII.

Tras la crisis del siglo XIV, cuyos efectos sobre la alfarería local de Talavera de la Reina aún están por descubrirse, viene la recuperación demográfica del siglo XV y se detectan lozas importadas de Levante en azul y azul-dorado que influirán sobre los alfareros talaveranos, tomando de ellos el trazo azul y el gusto por lo zoomórfico (serie de las “mariposas”, temas de pájaros, zancudas, ciervos, conejos, león rampante, flor de cuatro pétalos y cuerno de la abundancia). Esto queda demostrado también por un documento de Diego de Alarcón en el que se dice que en Toledo en el siglo XVI se hacía estilo de Manises y Sevilla, es decir cerámica de *arista* y de *cuerda seca*, uniendo a su tradición árabe los temas renacentistas que llegan a través de Sevilla y del Extremo Oriente.<sup>9</sup>

La vinculación con la cerámica china, importada por los navegantes portugueses, provoca los primeros rasgos autóctonos (el azul oscuro, los gruesos perfiles y el tosco vidriado) y aparecen las series de las “mariposas”, “golondrinas” y “helechos”, en los que los animales de amplia pincelada son rodeados por ramos de helechos o alas extendidas y terminadas en numerosos filamentos.

De los hornos toledanos proceden tinajas, brocales y pilas bautismales, vidriadas o no, además de azulejos con las técnicas de *arista* y *cuerda seca* a base de temas góticos, esencialmente de cetrería.

En **Puente** también se dará la técnica de la *cuerda seca* como lo atestiguan algunos comentaristas. Gestoso se opuso a la teoría del arqueólogo francés Barón Davillier<sup>10</sup>, que fue el primero en estudiar e identificar las características de las primeras cerámicas encontradas en Puente, proponiendo para éstas la sustitución del nombre del lugar por la genérica de “cuerda seca”, a lo que González Martí adujo: “*Industrializado este procedimiento, su resultado no fue siempre de una completa limpieza en los contornos del dibujo; una improvisación al componer la marca del barniz por la cocción del fuego, no bastará el contorno graso para detener aquella fuerza expansiva, mezclándose las coloraciones y malográndose la manufactura, quedando perjudicado por ello el conjunto de la obra*”<sup>11</sup>.

La historia nos demuestra que existen intercambios culturales entre los pueblos que se reflejan en algo tan cotidiano como la cerámica. La técnica, la decoración y las formas cerámicas nos permiten conocer la funcionalidad, la estética y la situación económica del grupo social que la utilizó, aunque no así los artesanos que realizaron esas piezas al no considerarse por entonces relevante el nombre de los mismos.

---

<sup>9</sup> Noticia en la *Voz del Tajo*, 29 de Julio de 1981, p. 19.

<sup>10</sup> Citado por VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 154.

<sup>11</sup> CANREDONDO, Cossío: *Gran Enciclopedia de Madrid; Castilla-La Mancha*. 1983.

## 2.1. ORÍGENES DE LA CERÁMICA DE TALAVERA DE LA REINA

La escasez de documentos existentes, -ya que se necesita saber cuándo y por quiénes fueron hechas las piezas-, hace ardua y difícil la tarea de su estudio, destacamos aquí la falta de firmas y contraseñas. Con este estudio comparativo de piezas cerámicas del Museo Ruiz de Luna espero contribuir a que este campo esté más documentado, sea más conocido y apreciado.

Como los alfareros talaveranos no fechaban sus obras, la cronología talaverana se ha hecho concordar con los hallazgos en los testares y en excavaciones arqueológicas o con datos procedentes de la investigación en historia del arte. Desde Platón Páramo los estudios talaveranos han variado poco en cuanto a su datación. Él divide la clasificación de la cerámica de Talavera de la Reina por series y siglos que hasta entonces no había realizado nadie. También la investigadora Alice Frothingham, las publicaciones especializadas y divulgativas, los catálogos de la colección *Hispanic Society*, los del Instituto Valencia Don Juan, y recientemente los artículos “Talavera en la colección Carranza” y “Las lozas de Talavera y Puente”, han contribuido a conocer y datar la cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo de manera más precisa.

Frothingham fue la primera en descubrir cómo los alfareros se inspiraron para la decoración de sus cerámicas en los grabados de Stradamus del siglo XVII. Además esta autora admite dos corrientes dentro de la cerámica talaverana: la popular y la de la clase alta<sup>12</sup>.

En Puente no existen documentos del siglo XVII ni anteriores que hablen de su cerámica. Se quemaron los archivos parroquiales y municipales en la Guerra de la Independencia por eso no se tienen datos de los alfareros, ni se sabe si es en esta época cuando comienza la manufactura. Será a través de las producciones de Talavera de la Reina y de los testimonios de los viajeros como se la conozca. De este modo, hay que hacer referencia a que en 1624 el doctor Narbona ya hablaba de que en Puente: “*Se ocupan en la fábrica de vasos de barro vidriado, que allí se hace como en Talavera*”<sup>13</sup>.

Además, la mayoría de los objetos son atribuidos a Talavera de la Reina; sólo a través de las pocas piezas encontradas junto al Tajo, a su paso por este pueblo, y a los coleccionistas se tienen noticias de estas cerámicas, recordemos que hay muy pocas excavaciones realizadas en Puente y entre las que más destacan están las realizadas en 1952 por Llubíá en colaboración con María Braña e Isabel de Ceballos que encontraron restos de series con las mismas características tradicionales talaveranas de “mariposas”, “golondrinas” y “tricolor” que no desmerecían de las de Talavera de la Reina y se usaron con acento popular<sup>14</sup>.

Paralelamente y confundiéndose en ocasiones con las lozas de Talavera de la Reina, trabajaron los alfares de Puente del Arzobispo fundados a fines del siglo XIV por el arzobispo prelado toledano Don Pedro Tenorio, pero sus obras tuvieron menos eco literario. La producción de Puente fue eminentemente popular frente a la de Talavera de la Reina, evolucionando al ritmo

---

<sup>12</sup> SESEÑA, Natacha (1975): *La cerámica popular de Castilla la Nueva*. Editora Nacional, Madrid.

<sup>13</sup> CANREDONDO, Cossío, op. cit.

<sup>14</sup> SESEÑA, Natacha, op. cit.

de ésta y perpetuando sus modos. En la 2ª mitad del siglo XIX ya hay dos caminos divergentes entre ambas cerámicas.

En el siglo XVIII hay testimonios de Puente en la obra de Antonio Ponz y en la de Larruga. En el siglo XIX los datos son debidos a Madoz y al conde de Cedillo. Éste establece como diferencia con la de Talavera de la Reina que su barro, aunque era fino, no lo era tanto como el de Puente, aunque tiene excelentes condiciones de resistencia al fuego. El vidriado de Talavera era con plomo y estaño (más blanco) a diferencia de Puente que sólo empleaba plomo por lo que su vidriado era más oscuro.

Talavera de la Reina es desde tiempos remotos un centro alfarero, pero hasta los siglos XVI y XVII no encontramos textos literarios y piezas. Los documentos que hablan de la cerámica de esta ciudad no aportan mucha información, lo hacen generalmente sobre su belleza y su bajo precio.

Como ya se ha comentado, el origen cerámico en Talavera de la Reina es muy antiguo; tendríamos que remontarnos a la Prehistoria con el Neolítico para conocer las primeras realizaciones. No obstante piezas concretas se empiezan a documentar en el siglo II d.C., en período romano, cerámicas comunes, pintadas y de *terra sigillata*, continuándose esta actividad en épocas visigoda y musulmana.

Los romanos conocían y aplicaron el vidrio al barro cocido, así el primer ceramista conocido es Calvinus, que producía vasos decorados con figuras o marcas hispánicas. En los tiempos de los visigodos y los musulmanes no hay datos documentales de esta industria ni tampoco hay vestigios musulmanes, pero sabemos que continuaron con los mismos procesos que los romanos.

Se admite que los mudéjares también cultivaron la cerámica en Talavera de la Reina como se ha documentado en otros lugares, pero tampoco se han encontrado restos ni documentos. Sin embargo la influencia mudéjar quedará plasmada en la cerámica talaverana del siglo XII. Los mudéjares españoles y luego los moriscos son los artífices de la historia de la cerámica medieval de los siglos X al XV. A ellos se debe el conocimiento de las técnicas del vidriado plúmbeo, del estannífero, de los alicatados, de la cuerda seca y del reflejo metálico, como ya se ha comentado con anterioridad. Estas técnicas las traen los árabes a España que se convierten así en el puente entre Oriente y Occidente. Aparte de su destreza técnica, los mudéjares y los moriscos españoles enriquecen la obra cerámica con su especial representación del mundo que puede encontrarse en las cerámicas de Paterna, Manises y Aragón, con iconografía de complicada trama, rasgos de esoterismo y de humor y ductilidad.

Paradójicamente la cerámica de Talavera de la Reina es la menos estudiada a pesar de ser la más popular y conocida y la que se impuso para designar toda la loza de España, siendo la más antigua y la más española de todas nuestras cerámicas. En 1536 García Fernández de Talavera la calificó como la mejor cerámica de Castilla<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Citado por VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 39.

La obra documental más antigua donde se hace mención a dicha cerámica, anterior a las halladas en Paterna (Valencia), es la mozárabe toledana de 1182 donde se nombra a Vicente ben Said y Ayub ben Jalaf, alfareros de Talavera<sup>16</sup>. González Palencia también cita a dichos artesanos en “Los Mozárabes toledanos en los siglos XII y XIII” (cuatro tomos editados en Madrid de 1926 a 1930)<sup>17</sup>.

El Archivo Histórico Provincial de Toledo reúne 17.586 protocolos notariales entre los que están los 525 nuevos volúmenes de escrituras públicas procedentes del distrito notarial de Talavera de la Reina desde el 9 de junio del 2001. La importancia de esta documentación es muy grande como fuente de información primaria para el estudio de la cerámica, puesto que en ellos están registrados los aspectos más importantes de la vida en aquellos años de pueblos de la zona entre ellos Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo. Aunque también el Archivo Municipal talaverano contiene algunos otros documentos relativos a la cerámica y también los archivos parroquiales, por ejemplo los de la catedral de Toledo.

También encontramos testimonios sobre la cerámica de Talavera de la Reina en los libros de Acuerdos del Ayuntamiento, en uno de ellos, siendo alcalde Fernando de Rojas, se dan normas para evitar los daños de los humos de los hornos, y se habla de las preocupaciones de los corregidores por atender a los reyes que piden cerámica para sus vajillas. Se cree que ya existían hornos desde el 1521 según aparece en las ordenanzas antiguas<sup>18</sup>. En esta época hay en Talavera de la Reina ocho alfares con unas doscientas personas.

Desde los primeros años del siglo XVI, en Sevilla, se imitaba la cerámica italiana y la de Talavera de la Reina, según dice Don José Gestoso y Pérez en la “Historia de los barros vidriados talaveranos”, por eso se cree que en esa época la cerámica talaverana debía ser muy importante al ser copiada<sup>19</sup>.

Una de las piezas literarias más antigua que conocemos es la de Lucio Maríneo Sículo (siciliano venido como cronista de sus majestades Fernando e Isabel) que en sus “Cosas memorables de España” fechada en la primera mitad del siglo XVI dice que “*en Talavera se hacen vidrios blancos y verdes muy delgados y sutiles, y se hacen moldes de vasijas de muchas maneras, y con muchos motivos*”<sup>20</sup>. La producción por esa época debía de ser escasa debido a que en 1491 aparecen sólo dos alfareros registrados en la villa.

El cronista Gonzalo Fernández de Oviedo, en sus “Quinquagenas de la nobleza de España” (1554) también se refiere a Talavera de la Reina, y en 1560 dice que “*se exportan a Portugal y las Indias, amén de proveerse de ellas Castilla y Andalucía. Da como diferentes calidades el barro vidriado blanco, verde, azul, jaspeado y de otros colores interpolados, que es lo mejor que en Castilla se labra*”<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> HURLEY MOLINA, Isabel (1989): “Talavera y los Ruiz de Luna”, Instituto Provincial de Investigación y Estudios Toledanos, Toledo, p. 31.

<sup>17</sup> Citado por Ángel BALLESTEROS, en “La Voz del Tajo” (14-5-1983), p. 23- 30.

<sup>18</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 125.

<sup>19</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 31.

<sup>20</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 31.

<sup>21</sup> AINAUD DE LASARTE, Juan: *Ars Hispaniae*. Tomo X, p. 251.

Se puede pensar por las citas anteriores que esta cerámica talaverana es solo de uso doméstico, pero hay referencias de que hasta en los palacios de los reyes hay cerámica; así en el inventario de Doña Juana, hermana de Felipe II, hay varios objetos de loza blanca por su “*gracioso parecer*”<sup>22</sup>.

A mediados del siglo XVI en “Las grandezas y cosas notables de España” de Pedro de Medina, corregido y ampliado por Diego Pérez de Mesa en 1590, también se habla de esta cerámica y se refiere a lo extendida que estaba por lo barata que era<sup>23</sup>. En “Repúblicas del mundo” (1575) del padre Román de las Higuera<sup>24</sup> y en “Historia de Talavera”<sup>25</sup> (1596) y otra historia manuscrita de 1646<sup>26</sup>, del historiador y prior de la iglesia de Santa Catalina, Fray Andrés de Torrejón, se mencionan de nuevo estas lozas. Otros historiadores de Talavera de la Reina de los siglos XV y XVI son Cosme Gómez de Tejada de los Reyes y García Fernández<sup>27</sup>, que expresan admiración por la cerámica de su tierra y ofrecen interesantes documentos. Igualmente un autor nuestro del siglo XVI, Liñán de Ríaza, nombra a esta cerámica en “Loor de las fregonas” (antes de 1618) de esta manera: “*Tanto lustre y gracia reina/ en lo que friega Inesilla/ que parece su vajilla/ Talavera de la Reina*”<sup>28</sup>.

Un documento de un valor indirecto para Talavera de la Reina, pero rico y exhaustivo por tratarse de un listado sistemático de piezas, es la tasa general de precios de Sevilla publicada en esa ciudad en 1627<sup>29</sup>.

Miguel de Cervantes también en su novela “Los trabajos de Persiles y Sigismunda” recuerda las tierras fértiles, sus famosos monasterios y sus lozas únicas talaveranas a las que llama “*la mejor tierra de Castilla*”. De la misma manera hace referencia a la cerámica talaverana en otra de sus obras titulada “La Guarda Cuidadosa” (1615)<sup>30</sup>. También en “El Quijote” de Avellaneda, en el capítulo IV, una moza hace referencia a esta cerámica diciendo: “*he roto dos platos de Talavera*”<sup>31</sup> temiendo por el duro castigo de su amo. Igualmente Quevedo poetiza al conjunto de sus colores y se refiere a Talavera de la Reina en su “Romance Satírico 735”<sup>32</sup>; y su hijo el Padre Juan de Mariana también dirá que la actividad cultural más importante de su ciudad es la refinada ornamentación que logran los alfareros con el barro.

Es curioso destacar cómo apenas se encuentran referencias literarias a los azulejos talaveranos; se tiene constancia de una referencia en el “Entremés de la Condesa”, obra de Juan de Alarcón, escrita en el siglo XVII, donde la aristocrática protagonista declara que su casa tiene

<sup>22</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 33.

<sup>23</sup> DE MEDINA, Pedro (1595): *Las grandezas y cosas notables de España*, Alcalá de Henares.

<sup>24</sup> Referido por Inés VALVERDE AZULA en *500 años de cerámicas de Talavera*, p. 20.

<sup>25</sup> Citado por VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 42 y 43.

<sup>26</sup> Ver referencia de Inés VALVERDE AZULA, op. cit., p. 19.

<sup>27</sup> Citado por Inés VALVERDE AZULA, op. cit., p. 19.

<sup>28</sup> LIÑÁN DE RIAZA: “Loor de las fregonas” (fragmento.), *Poesías*, Barcelona Puvill, 1982. Ver referencia de Inés VALVERDE AZULA, op. cit., p. 22.

<sup>29</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 103-105.

<sup>30</sup> Ver referencia de Inés VALVERDE AZUAGA, op. cit., p. 21.

<sup>31</sup> Ver referencia de Inés VALVERDE AZUAGA, op. cit., p. 21-22., tomado de Alonso FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Don Quijote de la Mancha*, (Cap. IV), Madrid, Espasa-Calpe, 1972, Edición Príncipe, 1614.

<sup>32</sup> QUEVEDO, Francisco de: “Romance satírico 735” de *Poesía Original completa*, edición de J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981. Ver referencia de Inés VALVERDE AZUAGA, op. cit., p.23.

habitaciones revestidas con azulejos donde aparecen Neptuno y otras diosas en un banquete submarino.

Igualmente otros escritores barrocos como Lope de Vega y Tirso de Molina nombran esta cerámica en sus obras, así a Lope le llama la atención el brillo que tenía la cerámica de Talavera de la Reina y dice en unos versos de “Virtud, Pobreza y Mujer”: “*Cenemos en su limpia Talavera,/ que a mí me pareció que era de China*”<sup>33</sup>. Este autor en su obra “Peribáñez y el comendador de Ocaña” (1614) vuelve a aludir a la cerámica de Talavera de la Reina de esta manera: “*Sácola en limpios manteles, / no en plata, aunque yo quisiera: / platos son de Talavera/ que están vertiendo claveles*”. Lope también se refiere a la cerámica de Talavera de la Reina en sus obras “Al pasar del arroyo” (1619) y “La Gatomaquia” (1634), donde describe un paisaje primaveral de un balcón lleno de tuestos de Talavera<sup>34</sup>. Tirso de Molina alude a estas cerámicas en sus obras “La prudencia de la mujer” (1634) describiendo las vajillas de Talavera de la Reina como limpias y que cuestan poco<sup>35</sup>, y en “No hay peor sordo que el que no quiere oír”<sup>36</sup> (1634).

A partir del siglo XVII hay muchas referencias a esta loza, y en el XVIII aún sigue interesando, aunque la paulatina decadencia de la cerámica de Talavera en beneficio de otros centros como Alcora, coincide también con una menor profusión en las citas literarias, así suele citarse el único caso del conocido como Padre Isla en su “Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes” (1758) al describir una habitación, resalta los platos de Talavera de la Reina como elementos decorativos: “*La vajilla de la casa: doce platos, otras tantas escudillas, tres fuentes grandes, todas de Talavera de la Reina, y en medio dos jarras, de vidrio con sus cenefas azules hacia el brocal, y sus asas a picos o a dentellones, como crestas de gallo*”<sup>37</sup>.

En el siglo XIX uno de los estudios de la cerámica de Talavera de la Reina más interesante es el de Facundo Riaño “Spanish Arts” (Londres, 1879), de las colecciones del Museo Victoria y Alberto de Londres. Su libro es el primero que publica documentos sobre la loza de Talavera de la Reina y los posteriores investigadores lo citan. La separa en dos grupos: la decorada en azul sobre vidriado blanco, y la policroma de inspiración renacentista italiana.

Ya en el siglo XX, el padre Vaca González aporta mucho al conocimiento de la cerámica de Talavera de la Reina con el inventario de un alfar de 1779<sup>38</sup>, interesante por los datos de las técnicas empleadas y el nombre de las piezas de vajillas. En este mismo siglo, Balbina Martínez

<sup>33</sup> Versos reproducidos por Inés VALVERDE AZULA, op. cit., pp. 19, tomados de LOPE DE VEGA, *Virtud, Pobreza y Mujer*, Act. I, esc. V., BAE, VOL LII, p. 215.

<sup>34</sup> LOPE DE VEGA, *La Gatomaquia*, Edición de Agustín del Campo, Madrid, ediciones Castilla, 1948 (Silva primera). Publicado en 1634, pp. 4.

<sup>35</sup> Versos reproducidos por Inés VALVERDE AZULA, op. cit., p. 22, tomados de TIRSO DE MOLINA, “La prudencia en la mujer”, en *Parte tercera de las Comedias del maestro Tirso de Molina*, Tortosa, Francisco Martorell, 1634.

<sup>36</sup> Versos reproducidos por Inés VALVERDE AZULA, op. cit., p.23, tomados de TIRSO DE MOLINA, “No hay peor sordo que el que no quiere oír” en *Parte tercera de las Comedias del maestro Tirso de Molina*, Tortosa, Francisco Martorell, 1634.

<sup>37</sup> Versos reproducidos por Inés VALVERDE AZULA, op. cit., p. 24, tomados de José Francisco de Isla y Rojo, Fray Gerundino de Campazas, edición de Joaquín Álvarez Barrientos, Barcelona, Planeta, 1991. (Primera parte, capítulo I). Edición Príncipe, 1758.

<sup>38</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 105.

Caviró, en su obra “Cerámica de Talavera”, ordena el material del libro del padre Vaca González y Ruiz de Luna, y lo más valioso que aporta es la lista de los priores de El Escorial con los distintos tipos de lozas que encargaron<sup>39</sup>.

Otro gran especialista es Emilio Niveiro Díaz que en la “Revista Municipalia” nº 185 da la noticia histórica de 1187 (¿1182?) (un siglo después de la conquista de Talavera de la Reina por Alfonso VI) de que *“desde entonces hasta hoy los hornos de la cerámica nunca dejaron de encenderse en aquel rincón de España... Tal vez comenzaron a funcionar desde la aparición del hombre a las orillas del Tajo, lugar donde se asienta una de las culturas más primitivas de la Península Ibérica”*<sup>40</sup>.

La lenta decadencia de la cerámica talaverana se detiene porque a principios del siglo XX Juan Ruiz de Luna decide abrir su taller. Coincide este hecho con un cambio general de mentalidad provocado por los desastres del 98. La pérdida de las colonias y la derrota sufrida por España en Cuba, origina en varios autores (a los que Azorín llamó la “Generación del 98”) una honda conmoción y les obliga a reflexionar sobre las causas y motivos de esta decadencia. En general estos autores (Unamuno, Azorín, Machado, etc.) van a volver sus miradas hacia el interior de la Península decididos a descubrir sus tesoros. Coincidiendo con este resurgimiento de lo tradicional, es cuando Juan Ruiz de Luna decide rescatar la tradición talaverana de la cerámica.

Pronto autores coetáneos como Manuel Machado valorarán este intento como muy positivo así publicará un artículo en 1920 con motivo de la Exposición de Bellas Artes celebrada en Madrid, donde Ruiz de Luna y Guijo presentaron dos piezas: un enorme jarrón y un retablo dedicado a Santiago, en el que dice: *“Una feliz y enérgica reacción en pro de nuestras glorias legítimas y nuestros valores positivos, desperdiciados por una novelería detestable y una pretenciosa incultura, hizo germinar y concretó en la mente y el corazón de dos grandes artistas la idea magnífica y la tremenda empresa de resucitar la cerámica de Talavera: he nombrado a Enrique Guijo y Juan Ruiz de Luna”*.<sup>41</sup>

Paralelo a este resurgimiento de la cerámica talaverana, como ya ocurriera en época clásica, se incrementan las referencias de ella por los autores contemporáneos.

Entre los escritores de la generación del 98 (aparte de Manuel Machado, considerado más bien modernista) encontramos en Azorín una curiosa cita al describir el despacho del escritor Benito Pérez Galdós en su casa santanderina, con una detallada descripción de los objetos que rodean al autor entre los que destaca una maceta de cerámica de Talavera: *“(...) hay también sobre la mesa tres libros, con los cantos dorados, puestos derechos en un sostenedor; otros libros y apuntes amontonados junto a la pared, una maceta de Talavera con su plato (...)”*<sup>42</sup>. El artículo se publicó en el diario *España* el 5 de agosto de 1904, por lo tanto antes de inaugurarse el horno cerámico de Ruiz de Luna, que tiene lugar en 1908.

<sup>39</sup> SESEÑA, Natacha (1975): *La cerámica popular de Castilla la Nueva*. Editora Nacional, Madrid.

<sup>40</sup> Ver “Guía de la artesanía de Toledo” (Ministerio de Industria y Energía), 1980, capítulo “Cerámica en Talavera de la Reina”.

<sup>41</sup> MACHADO, Manuel (26 Junio 1920): “Juan Ruiz de Luna y la cerámica de Talavera. Un gran arte redivivo”. *La Esfera*. Año VII nº 338.

<sup>42</sup> AZORÍN: “Los pueblos”. Ed. Castalia. Col. “Clásicos Castalia” nº59. 1ª ed. Madrid 1974, pp. 125-126.

Otro escritor posterior a la generación del 98 que habla de dicha generación es Arturo Barea. Su obra más popular es la trilogía “La forja de un rebelde”. En el primer volumen titulado “La forja” rememora sus años de infancia pasados en Madrid y las vacaciones estivales en los pueblos de sus padres: Brunete y Métrida. En una de esas visitas describe una cocina rústica con cerámica de Talavera: *“En la pared están colgados los cacharros, unos antiguos cacharros de cobre y de hierro, las jarras de Talavera blancas y azules y los hierros de la cocina. El reborde de la chimenea es un vasar ancho, lleno de platos, de escudillas y de cazuelas, con una gran fuente redonda puesta de canto en medio, que parece un sol. Es una fuente de barro amarillo verdoso, con flores de un azul sucio y un reborde de un azul metálico ancho como un dedo. Es el cacharro más viejo de la cocina y en el culo tiene un signo raro como un tatuaje y en letras viejas, azules, dice: Talavera 1742”*<sup>43</sup>.

En unas páginas antes de este libro Barea cita de nuevo a la cerámica de Talavera recordando las costumbres de los labradores en una tierra de vino como Métrida: *“Cuando yo era niño, era para mí motivo de asombro ver estos labriegos sentados a la mesa de encina con el jarro de flores azules de Talavera lleno de vino desliarse la faja dejando sus calzones caídos (...)”*<sup>44</sup>.

El escritor manchego de Tomelloso Francisco García Pavón habla en su libro “Ya no es ayer”, titulado como el famoso verso de Quevedo, de su infancia alrededor de los años 20 y entre sus recuerdos aparece el patio de su casa con un macetón de Talavera: *“Hacia la una y media, cuando papá volvía del casino, notaba que encendía la luz del patio; le oía beber agua en el botijo (que estaba junto al macetón con mosaicos de Talavera), entraba a la alcoba de mamá (...)”*<sup>45</sup>.

Aunque no se trata de una referencia literaria, se puede comentar aquí una carta que Camilo José Cela le escribió al ceramista Emilio Niveiro y que éste recoge al recordar la historia del alfar de La Menora: *“Camilo José Cela desde Mallorca me escribió una carta muy simpática: “Hazme una vajilla de doce servicios con todo lo que se tercie”*<sup>46</sup>. Esta vajilla fue presentada en Nueva York, antes de entregársela a Cela, y nos cuenta Emilio Niveiro que el escritor le hizo un comentario muy mordaz y surrealista: *“Estos colores ocres, estas rayas, no pertenecen a la pintura. Mi amigo el que me hizo la vajilla, es un negrero y azota las espaldas de sus pintores y con la sangre de ellos logra estos tonos”*<sup>47</sup>.

Alrededor de los años 60 otro escritor como es Francisco Umbral hará referencia a la cerámica talaverana en su “Trilogía de Madrid”. En sus primeros años de estancia en la capital conoce a la cantante y actriz Lola Machado con la que mantiene una relación amorosa. Lola es una gran aficionada a la cerámica por lo que realizan algún que otro viaje a Talavera de la Reina. De esta manera describe el escritor: *“(…) Bailábamos a lo brasileño o mayormente bailaba Lola y yo la veía tan hermosa y ágil. Otras tardes cogía la carretera de Extremadura y nos íbamos a robar loza a Talavera. Volvíamos con el seiscientillos lleno de cerámica y yo le decía los sonetos del*

<sup>43</sup> BAREA, Arturo (Febrero 1984): “La forja de un rebelde”. Ed. Turner. Madrid, p. 49.

<sup>44</sup> BAREA, Arturo. op. cit, p. 38.

<sup>45</sup> GARCÍA PAVÓN, Francisco (1ª ed. Mayo 1976):. *Ya no es ayer*. Ed. Destino. Col. “Áncora y Delfín” nº 494, p. 57.

<sup>46</sup> NIVEIRO, Emilio (1989): “Algunas notas para la historia del alfadillo de la Menora”. Mercado Puerta de Toledo. Madrid, p. 42-43.

<sup>47</sup> Ver NIVEIRO, Emilio, op. cit, p. 43.



*toro, de Rafael Morales, que era amigo, a Lola Machado, le gustaba lo bien que sonaba aquello, pero le podía más la risa.*

*-Es que estoy matada de risa, Umbrales, los hemos dejado sin vajilla para las bodas y los bautizos de un mes, a los de la Menora”.*<sup>48</sup>

Como se puede ver la relación de Umbral con la cerámica de Talavera era curiosa. Unas páginas más adelante volvemos a hallar nuevas menciones sobre ella con mucho más detalle, que incluye su opinión sobre el arte popular en general y en particular sobre la cerámica:

*“- Si quieres, Umbrales, hacemos noche aquí y mañana fresquitos, pegamos el atraco en Talavera.*

*Qué obsesión con Talavera y lo talaverano. La verdad es que a Lola le tiraba el arte popular, la artesanía y acabó trayendo cosas de Suramérica para venderlas en Madrid. Tenía amigas con boutique que le daban a aquello mucho color, lo ponían de moda y hasta lo vendían bien, aunque a mí no me parecía más que barro cocido por un indio que no sabía cocer el barro.*

*Me ha pasado siempre con la cerámica popular.*

*- Bueno, Umbrales, a ver donde le dejamos este plato a la Luz para que lo vea en cuanto entre, como un detalle.*

*- Pues aquí mismo, mira.*

*Yo cogía el plato y lo estrellaba contra el suelo.*

*La Lola se descoñaba de risa.*

*-Me jode la cerámica de Talavera y estoy harto de robar platos en la Menora.*

*-Que esta vez no ha sido la Menora”.*<sup>49</sup>

También los autores talaveranos se han ocupado de ensalzar la cerámica talaverana. Si en la mayoría de los casos a los que nos hemos referido se trata la cerámica como objeto de uso común o como ornamento, el poeta talaverano Joaquín Benito de Lucas, va a mirarla desde nuevas perspectivas, ensalzando el viejo oficio del ceramista. En su poema “*Húmeda materia*”, dedicado al ceramista Mauricio Delgado Muñoz, el poeta traza el recorrido del barro desde su extracción en el río, donde se ha ido sedimentando de aromas e incluso de sentimientos, hasta que el torno del alfarero consigue ennoblecer esta materia bruta:

*“El barro busca forma  
antes de ser materia transparente  
y desde el cauce húmedo  
del río, desde el lecho  
donde duerme el rumor del agua viva  
o desde las orillas  
que vigilan las manos temblorosas*

---

<sup>48</sup> UMBRAL, Francisco (Febrero 1984) : “Trilogía de Madrid. Memorias”. Ed. Planeta. Col. “Narrativa” nº 71. 2ª Ed. Barcelona, p. 252.

<sup>49</sup> UMBRAL, Francisco, op. cit, p. 83.

*de los álamos, sueña  
con ser arrebatado hacia la cálida  
ribera del taller-. Allí unas manos  
moldearán la sustancia de su naturaleza”.*<sup>50</sup>

También el poeta Rafael de Morales cita levemente la cerámica talaverana en un poema evocador con el título genérico de “Talavera”. En él recuerda la ciudad de su infancia rememorando su alameda, sus plazas, sus balcones..., también sus alfares:

*“Ciudad, mi amor, mi amante, (...)  
donde retorna ahora  
mi corazón insomne,  
gimiendo en los alfares  
entre tanta ceniza”.*<sup>51</sup>

A diferencia de las citas clásicas, en las cuales suele utilizarse la aparición de la cerámica como elemento decorativo o para hacer comparaciones siempre beneficiosas para la cerámica talaverana (por ejemplo Quevedo resaltaba el embrujo de sus colores, Cervantes la calificaba de tersa y bruñida y Castillo Solórzano alababa su lisura), los escritores del siglo XX van a ampliar su mirada hasta el paciente y callado ceramista, ensalzando su labor.

Para enlazar nuestro siglo con el XVI y XVII de esplendor en la cerámica de Talavera de la Reina hay un autor actual que sitúa su trama en aquella época, es Arturo Pérez Reverte y su serie caballeresca del capitán Alatriste. En la primera entrega de sus aventuras, que transcurren bajo el reinado de Felipe IV, en pleno siglo XVII, el capitán es llevado al Alcázar Real de Madrid y allí se encuentra con un tintero de cerámica talaverana en la mesa de trabajo del valido del rey, el Conde Duque de Olivares. Dice así: *“Aquel hombre leía cartas y despachos metódicamente, uno tras otro, y de vez en cuando escribía algo al margen con una pluma de ave que mojaba en el tintero de loza de Talavera”*.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> BENITO DE LUCAS, Joaquín (1995): “Al fuego de la vida. Antología 1964-1994”. Ed. La Palma. Madrid, p. 199.

<sup>51</sup> MORALES, Rafael (1993): “Entre tantos adioses”. UNED. Col. “Rusadir” nº 22.

<sup>52</sup> PÉREZ-REVERTE, Arturo (Enero 1997): “El capitán Alatriste”. Ed. Alfaguara. 4º ed. Madrid, p. 209.

## 2.2. ETAPAS HISTÓRICAS DE TALAVERA DE LA REINA

Primera etapa: Talaveras del Renacimiento (1550-1590).

Segunda etapa: Talaveras del Manierismo (1590-1660).

Tercera etapa: Talaveras del Barroco (1660-1750).

Cuarta etapa: Talaveras Alcoreñas (1750-1812).

### Primera etapa

Talavera de la Reina durante su primera etapa clasificable, es decir el **Renacimiento (1550-1590)**, según Alfonso Pleguezuelo<sup>53</sup>, es el centro de producción cerámica más importante de la Edad Moderna, definiéndola como renacentista o italo-flamenca según la técnica de “sobrecubierta”. Este sería el momento en que esta ciudad empezaría a producir sus lozas y azulejos modernos, entendiendo por tales aquellos productos cerámicos que rompen con la tradición mudéjar medieval en la que los azulejos se diseñaban cada uno como piezas aisladas (se sabe muy poco de la cerámica mudéjar talaverana), a partir del Renacimiento ya no serán importantes como azulejos individuales sino formando parte de un conjunto con una historia semejante a los frescos y los retablos.

Se iniciaría un nuevo repertorio renacentista de formas, usos y decoraciones policromas (grutescos, cariátides, roleos, guirnaldas, discos con bustos y grandes escenas figuradas) aplicadas con pincel, siguiendo la técnica evolucionada de la cerámica pintada de los siglos XIV y XV en Paterna y Manises, que luego pasará a Mallorca llamándose por ello, técnica “mayólica”, que consiste en pintar sobre barro fino previamente cocido y bañado en esmalte blanco de componente estannífero. En Italia esta producción se iniciaría a principios del siglo XVI, según diría en primer lugar el padre Diodoro Vaca en su obra “Historia de la Cerámica de Talavera” (1943)<sup>54</sup>, y destacaría sobre todo a través del taller de Lucca della Robbia que lo aplicó de manera definitiva antes de llegar a España para bañar sus esculturas de barro en un barniz de plomo y estaño. Éste fue el precursor de lo que luego harían Rafael y Perugino, entre otros.

La gama cromática utilizada en este periodo era: óxido de cobalto (azul), óxido de cobre (verde), antimonio (amarillo), óxido de hierro (ocre), y manganeso (negruzco amoratado). Estos óxidos se aplicaban sobre el vidrio estannífero crudo, procediéndose después a la segunda cocción o cochura, en la que se vitrificaban a la vez el esmalte blanco y los óxidos. Los colores eran limitados, ya que dichos tonos eran los únicos que toleraban, sin alterarse, las altas temperaturas que se requerían para la vitrificación del esmalte. De ahí el nombre de “*paleta de gran fuego*”.

Aunque ya antes eran conocidas, las piezas talaveranas empiezan a destacar a partir del siglo XVI debido en gran medida a que Carlos V y Felipe II eran admiradores de la cerámica de Urbino y Faenza e hicieron sustituir las técnicas hispano-moriscas por la imitación de obras italianas, relacionándose con Orvieto, Siena, Florencia y Faenza. Fue Felipe II, el “Rey

<sup>53</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso (1994): “Talaveras en la colección Carranza”, p. 18.

<sup>54</sup> Ver en VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 36.

mecenas”, el que influyó para que el estilo renacentista italiano y la “nueva manera”, que tanto le gustaban, llegaran a Talavera de la Reina a través de los artistas flamencos, sobre todo con Jan Floris. En este siglo esta cerámica siguió adquiriendo más auge porque se hace para ser usada por las clases bajas. Esta época dorada de la cerámica talaverana culminará en los siglos XVII y XVIII.

Talavera de la Reina entonces se convertiría, bajo los auspicios del Rey, en símbolo renacentista y abastecerá con sus producciones a la Casa Real hasta el siglo XVIII.

Felipe II trae a Jan Floris de Flandes para hacer los azulejos del Alcázar que el rey se estaba construyendo en Madrid. También trabajará en los reales palacios de El Pardo, Segovia y El Escorial. Este artista se asentó en Talavera de la Reina renovando las maneras cerámicas, de la misma forma, por orden del monarca, acude a esta ciudad Jerónimo Montero, químico sevillano que ensaya sus fórmulas de fritas y pigmentaciones.

A partir del siglo XVI se puede decir que las cerámicas de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo corren parejas hasta que el italiano Niculoso llega a España con las técnicas policromas y Talavera de la Reina adquiere supremacía. “El Pisano”, como se le conocía, utilizó los alfares de Talavera para realizar encargos que recibía de Castilla, así también extenderá esta cerámica a Urbino, sobre todo con los nuevos grutescos, y también a la *faentina*.

Pero no hay que pensar que la Talavera de la Reina que conocemos como el gran foco productor de cerámica comienza en la segunda mitad del siglo XVI, sino que hasta finales del siglo compartió protagonismo en el ámbito de la Corte con los alfareros de Toledo. Y según las estadísticas es en la tercera y cuarta décadas del siglo cuando fue su producción cerámica cuantitativamente más considerable.

El auge de la cerámica en Talavera de la Reina es consecuencia de la instalación en Toledo de la Corte imperial de Carlos V. Los modestos alfares mudéjares de Toledo, Talavera y Puente, donde se hacían preferentemente barros, se convierten en el centro español de más producción con la técnica toscana de Sevilla. En aquella época los azulejos toledanos son difíciles de distinguir de los de Sevilla, aunque aquellos suelen ser más pesados y opacos.

La importancia de la cerámica de Talavera de la Reina da pie a que otras cerámicas no permanezcan estancadas en la tradición y busquen modos renacentistas. La cerámica renacentista muestra una gran vitalidad e inspiración, es independiente de otro arte, aunque hay un contacto directo con la pintura, la escultura y los trabajos de orfebrería, llegándose a influenciar mutuamente.

## Segunda etapa

La segunda etapa de la cerámica talaverana se da entre 1590 y 1660, es la que se conoce como **Talaveras del Manierismo**. Uno de los movimientos más significativos, que influirá en la iconografía manierista española (por ejemplo en El Greco), es la de los Manieristas de Amberes (1520) a los que les gustaban los personajes alargadísimos con actitudes poco estables y fondos arquitectónicos de proporciones góticas y formas renacentistas.

Entre fines del siglo XVI y principios del XVII existe una crisis económica en el país acompañada de falta de metal, lo que hace que el Duque de Lerma, durante el reinado de Felipe III, promulgue en 1601 la “Pragmática contra el lujo” con la que se hace un inventario de todo el metal noble que hay en manos privadas e instituciones con el fin de monetizarlo. Así las piezas de plata que se habían empleado hasta ese momento como vajilla de lujo fueron paulatinamente sustituidas por las cerámicas. En esta operación Talavera de la Reina tuvo un papel esencial ya que fue la primera beneficiaria. Será el propio duque el que decide adornar su palacio con piezas que compra al talaverano Alfonso de Figueroa a quien paga “por açulejos, aliçares, tiestos y ramilleteros que envía a las dichas obras para servicio de ellas y adorno de los jardines”<sup>55</sup>.

La crisis llega a su momento culminante en la década de los cincuenta al unísono con la adversa situación política generalizada en todo el país y coincidiendo con los levantamientos de Cataluña y Portugal. La mayor parte del plomo y del estaño que consumían los alfares de Talavera de la Reina procedía de Portugal, se entenderá fácilmente entonces por qué las piezas fabricadas en el segundo tercio del siglo XVII presentan un esmalte color crema pobre en ambos materiales.

La cerámica talaverana pues, alcanza un período dominante durante el reinado de Felipe II y Felipe III decayendo durante el segundo tercio del siglo XVII para recuperarse de forma espectacular a finales del siglo y durante el setecientos, sobreviviendo hasta la invasión francesa y volviéndose a recuperar a principios del siglo XX, conociéndose esta época como el “Segundo Renacimiento”.

Es en esta época cuando la influencia de Talavera de la Reina se extiende al Nuevo Mundo y los artesanos españoles introdujeron la técnica cerámica con vidriado estannífero durante la década posterior a la conquista de México en 1521. A mediados del siglo XVII Puebla de los Ángeles se convirtió en el centro más importante de producción de este tipo de cerámica, que gozó de inmensa popularidad y se distribuyó ampliamente por América del Norte y del Sur durante la época colonial. En 1653 los artesanos fundaron un gremio de alfareros que elaboró normas para estandarizar la producción y protegerse contra los fraudes. En México este tipo de objetos suelen denominarse “de Talavera poblana” por la ciudad española donde se hacían vasijas de loza muy apreciadas.

El padre Andrés Torrejón en “Historia de Talavera de la Reina” (1596) dice que los arquetipos cerámicos durante la segunda etapa del Manierismo fueron dos: China y Pisa (Faenza). Insiste el fraile con orgullo en “... *la perfección de la pintura en todas estas piezas y açulejos al*

---

<sup>55</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 200.

*contrahacer las Porcelanas que treaense de la yndia de portugal y ymitar la blancura de las de Pisa...*<sup>56</sup>.

### Tercera etapa

La tercera etapa clasificable se asocia a las “**Talaveras del Barroco**” (1660-1750) que inspiran un nuevo aire de recuperación al languidecimiento producido durante el segundo tercio del seiscientos. En 1674 el alfarero Diego Rodríguez, por entonces el pintor de azulejos más importante de Talavera de la Reina, recibe el encargo de fabricar 300.000 azulejos para las obras que se están llevando a cabo en El Escorial.<sup>57</sup>

Talavera de la Reina representa a la cerámica del siglo de Oro y su decadencia se produce igual que su crecimiento. Según Larruga, hasta 1720 se mantuvo en esta industria una situación activa<sup>58</sup>, pero la crisis puede estar provocada por varios factores coincidentes: por un lado, en 1745 hay un encarecimiento de las materias primas como el estaño y el cobalto que hacen que se deban adquirir en el exterior, además el bajo poder adquisitivo de los potenciales clientes y el altísimo costo hacen que la cerámica decaiga mucho; por otra parte, hay una competencia progresiva de centros de producción contemporánea como son la loza de Alcora, la porcelana del Buen Retiro en Madrid y Sargadelos en Galicia. No hay originalidad en el cambio y se baja hasta un estilo popular, imitativo e impersonal. Y, finalmente, hay un cambio drástico del gusto austero y elegante de los Austrias hacia lo francés y barroquizante, con la llegada del primer Borbón, al que no supo adaptarse Talavera de la Reina con la suficiente rapidez y eficacia.

Otra de las razones por las que la cerámica de Talavera de la Reina decae en 1748 es por la creación de la Real Fábrica de Sedas en época de Fernando VI dirigiendo a los alfareros hacia el desarrollo de esta fábrica.

### Cuarta etapa

Al producirse en el siglo XVIII este declive técnico, se pasará a la cuarta etapa histórica de la cerámica talaverana que podríamos llamar “**Talaveras Alcoreñas**” (1750-1812), con una clara influencia francesa.

La creación de la fábrica de Alcora (Castellón) por el noveno Conde de Aranda en 1727 también debió ser un golpe duro para Talavera de la Reina. Alcora, además, no competía en igualdad de condiciones, sino que desde su primera concepción empresarial quedaba fuera del alcance de los artesanos de Talavera de la Reina con un nuevo concepto de empresa de corte moderno: una dirección única con gran capacidad de reacción, una división del trabajo más racional y una mecanización de parte del proceso productivo. En resumen, Alcora suponía la ruptura con el esquema artesanal del que la ciudad toledana aún constituía un testimonio vivo.

---

<sup>56</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 43.

<sup>57</sup> Es probable que estas importantes obras fuesen consecuencia de los daños del incendio de 1671.

<sup>58</sup> Citado por Alfonso PLEGUEZUELO, op. cit., p. 35.

El siglo XVIII supuso para Talavera de la Reina la adopción de motivos de inspiración francesa debido a la influencia de la fábrica de Alcora, por ejemplo allí se inspiran los perfiles abarrocados y se imitan las piezas de nueva creación como las mancerinas. Más tarde la Guerra de la Independencia, supondrá de nuevo la decadencia de la cerámica, que volverá a resurgir en el siglo XX.

A diferencia de la cerámica en la época barroca, el estilo en esta nueva etapa es más pictórico que dibujístico, y las actitudes de animales, personajes e incluso plantas se muestran cargadas de teatralidad y expresión dramática. Cuando estas piezas se decoran en Talavera de la Reina la Escuela Madrileña de pintura barroca está en pleno apogeo influyendo en sus diseños.

En este periodo destacan los objetos de farmacia: albarelos, orzas, barriles, etc. Sobre ellos se aplican diversas técnicas decorativas, de las que hablaré extensamente más adelante, como el “jaspeado”, consistente en la aplicación de óxido de cobalto con una esponja o muñequilla sobre el esmalte blanco simulando una textura de punteado; en las cartelas y escudos las “ferroneries” que son motivos basados en los trabajos de hierro forjado y de cuero, interpretados con trazo grueso y sólido.

A fines del siglo XVIII empiezan a entrar piezas cerámicas en la Península que desbancarán incluso a las manufacturas de Alcora. Son las llamadas “*lozas de pedernal*” inglesas, que eran las primeras lozas caolínicas europeas verdaderamente industriales con las que ya era imposible competir.

Los cambios históricos de esta época: guerras, depresión económica y cultural, el fin de las grandes exportaciones y la nueva demanda comercial, plantearon una situación muy difícil para los ceramistas.

De nuevo, a finales del siglo XIX existe un importante resurgir ya que desde la segunda mitad de este siglo se está produciendo un cambio en toda Europa así, en la Exposición Internacional de 1889 celebrada en París, la mayor parte del espacio estuvo dedicado al mundo de la cerámica. En España a finales del siglo XIX ya trabajaban en el mundo de la cerámica artistas como Daniel Zuloaga, los hermanos Mensaque, Fernando Soto González, Manuel Ramos Rejano, José Gestoso Pérez, Romeu Escofet, Gallissá y el matrimonio formado por Sebastián Aguado y Luisa Villalba. Más tarde se unirían Guijo y Ruiz de Luna. Pero será al principio del siglo XX cuando se podrá disfrutar del auge que tuvo la cerámica de Talavera de la Reina en su época dorada.

Durante el siglo XIX el sentimiento de decadencia, de regresión y de atraso de la sociedad española, sentido y sufrido por los intelectuales, supone una realidad que ha de tenerse presente para conocer cómo influirán todos estos acontecimientos en el mundo cerámico.

Esta conciencia trajo consigo la búsqueda de unas raíces culturales auténticas no ficticias, como las inventadas por el poder, sino extraídas del verdadero acervo cultural; sobre ellas habría de reconstruirse el país. Se perseguían, en definitiva, nuestras señas de identidad. A este cometido se dedicó Ruiz de Luna que se dispuso a recuperar el repertorio iconográfico clásico, tanto en temática como en formas, para ello contaba con su propia colección y con la de Platón Páramo, anticuario y boticario que consiguió reunir en el Palacio de Torrijos de Oropesa, antiguo Museo de Cerámica, 800 piezas de cerámica y antigüedades de los siglos XV al XIX. Todas estas

piezas recopiladas fueron adquiriendo mayor importancia con el paso de los años, llegando hasta nuestros días a través de la creación del Museo Ruiz de Luna.

## **2.3. EXPANSIÓN E INFLUENCIAS EN OTRAS CERÁMICAS:**

### **2.3.1. COLECCIONISMO Y COLECCIONISTAS**

La producción industrial que caracteriza a la época moderna se realiza bajo el doble signo de lo práctico y lo económico. Por lo tanto sorprende el gusto por las antigüedades que nuestra época manifiesta simultáneamente, y muchas veces son los fabricantes y comerciantes de artículos en serie los que son grandes aficionados al coleccionismo; así por ejemplo el humilde azulejo o plato de cerámica, mal barnizado y quebrado puede exponerse con una luz indirecta especial en una vitrina añadiéndole un valor cultural que antes no tenía, aunque sí poseía otros como la historicidad, autenticidad e importancia como objeto documental e incluso artístico. No podemos dejar de pensar que antes de ocupar su puesto en una colección, esa cerámica no era otra cosa que un utensilio casero, como es el caso de los azulejos con fines devocionales, censales, conmemorativos, etc., no creados, por tanto, para exponerlos o simplemente para deleitarse contemplándolos.

Entre las colecciones cerámicas más importantes que se conservan destacan las ya realizadas por los reyes reunidas en dos grupos: el Botamen de la Real Botica y las cerámicas de El Escorial, además de jarras, platos, cuencos y tinteros de los siglos XVIII y XIX.

En el Monasterio de El Escorial destacan los zócalos de azulejos y suelos por su singularidad y homogeneidad. Uno de los inventarios en el que aparecen estas piezas es el del tercer Duque de Alburquerque conservado en dicho monasterio (regalo de Felipe II) del que hace mención Julián Zarco Cueva en 1930.<sup>59</sup>

Como detalle de la importancia que tenía la cerámica de Talavera de la Reina, Forthingham menciona otro inventario el del Duque de Medinaceli según el cual en 1545 la duquesa poseía dos cuencos y un plato de Talavera de la Reina.

Otra colección importante, reunida especialmente durante los años 1960 y 1970 sobre el terreno por el desaparecido industrial y químico catalán Albert Folch-Rusiñol (1922-1988), contiene aproximadamente 800 piezas de cerámica, donde destaca como novedad un espléndido plato con una combinación curiosa de motivos de estrellas y en el centro tiene una golondrina chinesca. El orientalismo se ve en los cuatro círculos de trazos naranjas, muy relacionado con el motivo chinesco-portugués de las “arañas”. Esta importante colección la cede al Ayuntamiento en abril de 2011 la heredera de la misma Stella Folch-Corachán, hija de Albert Folch y presidenta de la fundación que lleva el nombre familiar. El Ayuntamiento barcelonés se compromete a exhibirla en condiciones para lo que reformará y ampliará el Museo Etnológico

---

<sup>59</sup> ZARCO CUEVA, Julián: “Inventario de las alhajas, relicarios, estatutos, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años 1571 a 1598”, publicado por el Boletín de la Real Academia de la Historia, de julio a septiembre en Madrid (pp. 97 y 135).



de la ciudad. El destino de la colección Folch, que no está abierta al público, había sido objeto de preocupación en los últimos años ya que se temía su disgregación o la venta de sus piezas. La decisión asegura para Barcelona un conjunto excepcional.

Gracias a la actitud estética que mantuvo la Institución Libre de Enseñanza por el arte de lo bello, el desarrollo de las habilidades, la valoración de las costumbres, las artesanías propias y el espíritu del descubrimiento, comenzó el interés y el gusto por coleccionar objetos con afán didáctico y de estudio, dando así lugar a los primeros coleccionistas de cerámica talaverana: Francisco Giner, Facundo Riaño, Manuel B. Cossío, la Familia Uña, Rocamora, y las colecciones Boix y Morer y la de la Infanta Isabel, estas últimas en el Museo Arqueológico Nacional.

En términos generales se puede afirmar que el coleccionismo de cerámica en España no se puede comparar con el de Francia o Inglaterra donde hay mucha más tradición. En España no hay muchas colecciones privadas de cerámica, especial mención requiere la formada por Vicente Carranza, considerada la mejor quizás por ser la más variada en cuanto a la procedencia de las obras. A partir de noviembre del 2001 se expone en el Museo de Santa Cruz de Toledo de manera permanente pasando a ser patrimonio de todos. Es la única colección privada de España que tiene editados cuatro catálogos de sus piezas. Vicente Carranza es un hombre con una gran sensibilidad estética que ha ido comprando en España y Europa piezas cerámicas de diversa procedencia, su colección se desarrolla a partir de su propia experiencia en haber tocado y analizado muchas piezas. En esta colección se encuentran obras de valores muy dispares, histórica y económicamente, destacan un número bastante alto de piezas extraordinarias como una Orza Real de la época de Felipe II, las cerámicas incluidas en la serie policroma de Talavera, los grandes jarrones y cuencos, que son piezas muy difíciles de encontrar ahora. También sobresale la colección de azulejos holandeses, las “Trianas”, y las vajillas de Sevilla.

Se deben nombrar también como magníficos coleccionistas a Platón Páramo, el farmacéutico de Oropesa, y al gran resucitador de la cerámica talaverana que es Juan Ruiz de Luna.

Otros lugares fuera de España donde encontramos cerámica de Talavera de la Reina son, entre otros muchos: el Museo Británico de Londres, el Palacio Real de Bruselas, en las ciudades de Nueva Orleans y en Rosario de Santa Fe (Argentina), en esta última existe una fuente monumental en el “Parque de la Independencia” calificada por Santiago Camarasa como “la fuente de cerámica artística más grandiosa del mundo”<sup>60</sup>, y también en la misma ciudad encontramos cerámicas realizadas para el Hospital de la Beneficencia. Importantes son también los azulejos talaveranos que se utilizaron en la decoración del metro de Buenos Aires y la fuente monumental de Porto Alegre (Río Grande do Sul-Brasil).

---

<sup>60</sup> CAMARASA, Santiago (5-agosto-1928): “Un triunfo del arte español. La fuente de cerámica más grandiosa del mundo”, *ABC*, Madrid.

## 2.4. TALLERES ALFAREROS

Talavera de la Reina, como todas las ciudades españolas, tenía en la Edad Moderna tres estamentos sociales: hijodalgo (nobleza), clerecía (clero) y pecheros (estado llano). Dentro de estos últimos estaban los alfareros que eran los terceros en el monto de alcabalas, lo que les situaba en un buen status económico y social. La alfarería queda libre del tributo de la alcabala (impuesto sobre ventas y permutas), pero no del llamado de cientos<sup>61</sup>. En 1548 se califica a casi todos los alfareros de “contiosos” (acomodados), y en el padrón de este año aparece un alfarero con la denominación de “hijodalgo”. Los alfareros eran españoles y casi siempre talaveranos, sólo en un padrón de 1607 aparece uno extranjero, Cristobal de Sicilia, cuyo hijo se cree que es Pedro de Sicilia que vive en la parroquia de Santa Leocadia en 1639, y que en 1641, junto con Juan de Espada y Blas de la Fuente, solicita en nombre de los demás alfareros, que se desembarque el plomo que necesitan<sup>62</sup>.

La población de Talavera de la Reina, al carecer de término jurisdiccional, tuvo que hacerse alfarera casi por necesidad. Los talleres alfareros se concentraban en torno al barrio de la parroquia de San Ginés y en la de Santa Leocadia, en la Cañada Real que cruzaba los extramuros de la ciudad de Talavera de la Reina y continuó con el nombre de “Cañada de los Alfares” hasta el siglo XIX.

Los gremios se formaron en la Edad Media como asociaciones profesionales de ámbito local y carácter obligatorio y exclusivo, se constituyeron sobre la base de una jerarquía (maestros, oficiales y aprendices) y serán regidos por ordenanzas y estatutos especiales, destinados, entre otros objetivos, a regular el mismo ejercicio del oficio. Durante esta época se prohibía asistir a las mujeres a las reuniones de los gremios o concejos. Éstas desempeñaron en el taller artesano el papel de la distribución de la materia prima, la venta de los productos acabados o las tenedurías de las cuentas. Tampoco se conocen pintoras o dibujantes ceramistas en Talavera de la Reina, cuando decoraban lo hacían con las formas más sencillas florales o geométricas, labor que nunca realizó un hombre, excepto en caso de necesidad extrema. Como anécdota, el verde mixto con el que se coloreaban las florecillas llegó a bautizarse con el sobrenombre de “el de las mujeres”. Estas labores las realizaban sobre la torneta, nunca emplearon el puntero ni el tablero al serles vetada la azulejería. Según Larruga, en estos alfares los hombres se ocupaban “en las maniobras mayores y sus hijos y mujeres en las menores”<sup>63</sup>. Además el taller de los hombres pintores estaba en un local separado del de las mujeres (fotos 1 y 2).

Las mujeres de la burguesía no entraban dentro de la producción de mercado, sino como trabajadoras de muy bajo nivel, y no adquirirían el estatus social, económico, político o cultural que las sociedades capitalistas conceden al trabajo de la clase media; en cambio debían su nivel a los varones de sus familias.

Desde que el rey Fernando III en 1220 concede el privilegio de crear hermandades para reprimir el bandolerismo, existió en Talavera de la Reina la Hermandad o Cofradía de Santas Justa y

---

<sup>61</sup> Referido por VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 156.

<sup>62</sup> Referido en “Cerámica española” por Trinidad SÁNCHEZ PACHECO, Summa Artis, 1997, pp. 308-311.

<sup>63</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 311.

Rufina, patronas de los alfareros sevillanos y talaveranos, aunque no fue un gremio propiamente dicho, con ordenanzas y estatutos. Era una cofradía que estaba en el Convento de la Santísima Trinidad, y hasta hoy todavía el Viernes Santo se saca en procesión la Cruz llamada de los Alfareros, que es el paso más antiguo de la Semana Santa.

A pesar de que los Reyes Católicos vivieron un tiempo en Talavera de la Reina y habían ordenado la agrupación de los trabajadores en gremios, hasta el 2 de julio de 1657 no se constituyó la cofradía de alfareros de Talavera de la Reina bajo el auspicio de una Santa patrona con fines asistenciales y religiosos, la Virgen del Prado, de ahí el aspecto lúdico-festivo de los gremios. Se constituyeron en forma de cabildo por los maestros y oficiales de los alfares y en la misma sede del gremio. Esta tradición viene ya desde los primeros tiempos del cristianismo en que los artesanos se agrupaban en colegios profesionales bajo el patrocinio de un santo.

Debido a este carácter religioso tan arraigado en la población, casi todos los talleres se acogieron a nombres de diferentes advocaciones a la Virgen. El de Ruiz de Luna, “Nuestra Señora del Prado”, “El Carmen”, “La Purísima” y “Nuestra Señora del Pilar”, que fue un taller de corta vida fundado por el ceramista sevillano Enrique Orce Mármol junto con el talaverano Alfonso de Santos durante un periodo de tiempo corto que vivió en Talavera.

Aparte de los maestros, oficiales y aprendices, los gremios estaban integrados por los jurados y cofradías, por lo que tenían el carácter de asociación religioso-benéfica, junto a los de organismo jurídico y entidad económica<sup>64</sup>. Moreno Nieto escribe al respecto que “la unión entre el gremio, es decir el oficio organizado y reglamentado, cuya finalidad explícita es económica y social, y la hermandad, con finalidad explícita espiritual, fue en muchos casos tan fuerte que puede hablarse en ellos de verdadera fusión, de “Cofradía-Gremio...”<sup>65</sup>.

Además había una “Sociedad de Socorro del Barro”, de forma semejante a las Hermandades, que atendía a los alfareros en vida y pagaba una misa anual por los muertos con los fondos de los socios. A partir de finales del siglo XVIII y principios del XIX las hermandades gremiales decaerán y terminarán por extinguirse con el paso del Antiguo al Nuevo Régimen. Los sindicatos verticales fueron sus descendientes más directos.

Así este sistema gremial, que inicialmente contó con el apoyo del poder local y real, se convirtió posteriormente, acomodado en su situación de monopolio, en una oligarquía origen de corruptela y conflictos entre maestros y oficiales, entre unos gremios y otros, entre éstos y el municipio, e incluso entre los gremios y el mismo poder real, llegando a ser, en última instancia, un freno para el progreso técnico y la iniciativa empresarial. Esto motivó a fines del siglo XVIII y principios del XX, su prohibición en toda Europa y América. En el caso de España, en 1813 las Cortes de Cádiz, en línea con su proyecto de liquidar el Antiguo Régimen, promulgaron de forma legal, por primera vez, la prohibición de los gremios, que sin embargo no se hará realidad hasta 1835 tras la muerte de Fernando VII.

---

<sup>64</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 67-68.

<sup>65</sup> MORENO NIETO(4-12-1962): “Talavera de la Reina tendrá pronto un museo de cerámica antigua”, ABC, p. 43.

El desarrollo de los hornos en Talavera de la Reina se produce gracias al crecimiento demográfico y económico en el siglo XVI. Una curiosa noticia de 1515 nos permite conocer qué grupos de ceramistas trabajaban en la villa por esas fechas<sup>66</sup> y en los padrones municipales también se indican el número de pintores y alfareros y la evolución cerámica. El trabajo de González Muñoz aporta muchos datos sobre aspectos demográficos de Talavera de la Reina en el Siglo de Oro y sobre su población dedicada a la industria cerámica<sup>67</sup>. En los primeros años del siglo se percibe una escasez absoluta, hay un aumento desde 1520 en adelante hasta 1550 porque es cuando se introducen las primeras producciones de cerámicas al modo “pisano” o renacentistas, habrá un retroceso durante esa década, un pequeño aumento desde 1560, y una subida espectacular en las últimas décadas del siglo<sup>68</sup>. En 1513 se enumeran 4 alfareros; en 1518 había 6; en 1548, 20; en 1554 eran 30, en 1561, que es cuando Jan Floris llega a España, descienden a 22, pero en 1596 alcanzan la cifra de 42. La renovación de la cerámica, muy desvalorizada en ese tiempo, hizo que el auge se mantuviese hasta 1720 donde hay una reducción pasando a ocho alfares (cuatrocientos alfareros); pero es a partir de 1730 cuando aún se debilitan más reduciéndose a sólo cuatro (cuyos propietarios eran José Mansilla del Pino, José Rodríguez, José López de Sigüenza y Andrés Ximénez Muñoz) y esta situación puede sobrellevarse gracias a las medidas proteccionistas del estado de 1731, 1750, 1756 y 1763. Jiménez de Gregorio dice que en 1775 había tres alfares bastante deteriorados, pero en 1791 vuelven a rehacerse y funcionan bien gracias a la franquicia sobre el plomo. Desde 1976 al 1980 en la provincia de Toledo hay 69 talleres de cerámica y alfarería.

En el siglo XVI, dado el éxito que tiene la cerámica de Talavera de la Reina, algunos alfareros fueron invitados a trabajar fuera de la ciudad, como Diego de Arcón, que pasó a Palma de Mallorca en 1560 y Luis García que se estableció en Sevilla en 1587<sup>69</sup>. En 1588 el comerciante talaverano Cristóbal Torres recibe encargo de Talavera de la Reina para el retablo de los “Santos Varones” o el frontal de altar de la Inmaculada, en la ciudad de Córdoba donde residía. En 1597 María Gaytán solicita licencia para viajar a Méjico donde reside su marido el alfarero Gabriel de Encinas<sup>70</sup>. También Lorenzo de Madrid recibe encargo para la Generalitat Catalana, Antonio Simón fue contratado para trabajar en el colegio del Corpus Christi de Valencia hasta 1606, y en 1631 Francisco Muñoz de la Ballesta abre un taller en Vaciamadrid<sup>71</sup>.

El nombre de los maestros alfareros que realizaban las piezas no se solía conocer ni por archivos ni por padrones talaveranos (mandados hacer por los reyes españoles para regular el reparto de las alcabalas), que están en el Archivo de la Chancillería de Valladolid. Las obras no se firmaban y tampoco se ponía el año de sus producciones, sobre todo las del siglo XVI donde el artista aún no se había independizado por pertenecer al sistema gremial. Algunos artistas del XVII, al pintar los escudos, escribían el nombre de los particulares o comunidades que los encargaban. Un caso insólito es el de Gerónimo Montero que llega en 1566 a Talavera de la Reina desde Sevilla,

<sup>66</sup> FERNÁNDEZ, Ildefonso (1896): “Historia de Talavera”, p. 276, citado por Vaca y Ruiz, p. 50.

<sup>67</sup> GONZÁLEZ MUÑOZ, M<sup>a</sup> del Carmen (1980): *Algunas notas sobre cerámicas de Talavera*, Archivo Español de Arte, n<sup>o</sup> 211, pp. 345-366.

<sup>68</sup> BALLESTEROS GALLARDO, Ángel (14 de mayo de 1983): “La cerámica de Talavera en los siglos XVI y XVII”. Voz del Tajo, p. 23.

<sup>69</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 313.

<sup>70</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 169.

<sup>71</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 313.

enviado por Felipe II para hacer pruebas de esmalte en el taller de Antonio Díaz, las obras realizadas fueron marcadas con las letras “g/y y m/o”<sup>72</sup>.

Al iniciarse el siglo XIX, los alfares talaveranos, en total crisis artística, técnica y económica, reciben el golpe de gracia con la Guerra de la Independencia, que destruyó los hornos. También esta crisis vendrá ocasionada por el carácter cerrado de los gremios y el mantenimiento de estructuras comerciales obsoletas. Ya hubo otra crisis en 1576, en la que la industria cerámica talaverana, y concretamente algunos ceramistas, se arruinaron no se sabe si fue por exceso de producción o por la rivalidad de otras fábricas, como por ejemplo la de Toledo.

Ante esta situación hay un brote espontáneo de experiencias tradicionales sin otra base que la maestría del oficio. En éstas hay un fuerte deseo artístico y cada taller alfarero acomodará su estilo a cada época.

A comienzos del siglo XIX la cerámica de Talavera de la Reina sigue decayendo frente al gran auge de la de Valencia y sólo destacan los talleres de “La Menora” y “El Carmen” con un gran carácter popular, marcándose distancias con el afrancesamiento precedente. Con frecuencia se retrata a Fernando VII, se alude a los propietarios y se decora con pabellones y soldados a caballo. Se emplea un vidriado lechoso o algo crema y la paleta propia de la cerámica de Puente del Arzobispo.

A partir de mediados del siglo XIX se crearán en Talavera de la Reina los siguientes talleres alfareros de los que se tratará a continuación:

- “La Menora” (1851-1905).
- “El Carmen” (1849-1960).
- “Nuestra Señora del Prado” (1908-1961).
- “Mauri y Corrochano” (1960).
- “Alfarillo de la Menora” (1962).
- “La Purísima” (1961).
- “Artesanía Talaverana” (1966).
- “Mave” (1969).
- “Antonio González Durán” (1969)

La fábrica de “**La Menora**” (segunda mitad del siglo XIX) llamada así porque la funda Romualda Martínez, la más pequeña de la casa, gracias a la carta de dote otorgada a su favor el 13 de septiembre de 1851 por parte de su marido, Gabriel Arraz y Martín, a quien revertirá la propiedad cuando muera su esposa en 1872, según Pradillo<sup>73</sup>. Hasta hace poco se seguía la hipótesis planteada por Diodoro Vaca de que al morir la dueña heredan la fábrica los hermanos Julián y Antolín Sánchez Corral, quienes la llevaron con más entusiasmo que talento artístico. También cabe la posibilidad de que fuese Gabriel Arraz el que legase el alfar a Antolín Sánchez Corral, pues éste y su hermano Julián –técnico y pintor del alfar- fueron criados por Romualda y su marido tras quedar huérfanos. Estos hermanos la traspasaron en 1895 a Casimiro Muñoz,

<sup>72</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 213-214.

<sup>73</sup> PRADILLO, Juan Manuel (1997): *Alfares Toledanos*, pp. 456-457.

cerrándose en 1905 cuando pertenecía a su sobrino Julián González de los Ríos<sup>74</sup>. Se consideran piezas de este alfar las que tienen perfiles caligráficos semejantes a dibujos de puntillas y de color avinatado.

La fábrica de “**El Carmen**” fue fundada en 1849 en el convento de los Padres Carmelitas Descalzos, que pasó a manos particulares por la ley de la Desamortización de Mendizábal, con el mismo nombre que le dio al alfar situado en la calle del Carmen en el barrio de San Andrés.

Para sobrevivir, “El Carmen” se orientó por el rumbo iniciado en Toledo, imitando las cerámicas de *Sanguino* que en realidad se deben a la creación de artistas como José Caballero y Javier Calvo. Cerámicas modernas, sencillas de ejecutar y repetidas en series con una gran demanda, y con motivos de toros (picassianos), gallos, “pabellones”, “jarras borrachas”, etc. Tuvo pintores y técnicos de Manises, ciudad que se encontraba en auge, y utilizaba los mismos elementos con la única diferencia del bizcocho o soporte básico del barro (sólo apreciable por expertos), ya que la factura, barniz, colores y dibujos eran idénticos. Se mejoraron los barnices y los colores, más fuertes, vivos y alegres, y el aspecto era más utilitario que ornamental.

Gracias a Emilio Niveiro Gil de Rojas, que sucedió a su padre D. Emilio Niveiro Paje desde agosto de 1879, no se terminó la producción de cerámica de Talavera de la Reina, pues el taller de “El Carmen” fue el único que durante años se mantuvo. Su bisabuelo, Juan Niveiro Paje fundó este alfar. Luego fue sucedido por su abuelo Emilio Niveiro Gil de Rozas y éste por su padre Emilio Niveiro Romo. Más tarde le relevan José M<sup>a</sup> y Emilio Niveiro Díaz y luego los hijos de José M<sup>a</sup> que son Emilio y Luis.

“El Carmen” recuerda a toda esta gloriosa generación y en este alfar se procura trabajar con los colores típicos talaveranos: amarillo, azul, naranja, verde y cobre; sus temas decorativos son hidalgos y motivos religiosos. Este taller está dedicado a dos tipos de cerámica: la loza popular y la artística. Esta última a comienzos de 1949 dejó de pertenecer a Niveiro y se convirtió en cooperativa de los propios trabajadores con subvención para que no desapareciese. Más tarde se transformó en fábrica propia. En el año 1995 se pide que el alfar de “El Carmen” en el barrio de la Puerta de Cuartos pase a considerarse un bien de interés cultural<sup>75</sup>.

Desde 1998, esta fábrica está dirigida por Juan Antonio Froilán que quiere conseguir que las piezas que se hagan se distingan por la calidad, copiándose temas del siglo XVI, pero no en su totalidad, ya que se elige un motivo y se representa como único y principal. Esta fábrica ha sido la primera en poner en sus piezas la Marca de Garantía “Talavera Cerámica”, además pretende ser fiel a sus antiguas formas y diseños, ya que posee moldes y numerosas láminas que en 1940 pintó Francisco Arroyo para “El Carmen”. Froilán ha creado un Museo donde se pueden admirar los moldes, láminas, herramientas y utensilios que desde 1849 han sido usados en este alfar, así como numerosas piezas hechas en estos hornos.

Este taller produjo el plato que dio más éxito a esta fábrica con el del tema del “Soldado de Flandes”, del que hay varios ejemplares en el Museo Arqueológico de Madrid y en el Instituto de Valencia de D. Juan. Modernizado ese tema se llama “Monigote Cela”. Los platos actuales

<sup>74</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 152.

<sup>75</sup> En la “Voz del Tajo”, 1 de Abril de 1995, p. 17.

tienen un acabado distinto y un dibujo más estilizado y caligráfico, de factura más suelta y espontánea. Las formas son de perfil simple y poco recargado, y se usa poco molde. En este taller no se trató de dar con la química adecuada, sino que se fue hacia una mayor industrialización.

En 1906 llegó Enrique Guijo a la fábrica de Emilio Niveiro recomendado por un amigo de ambos. Con él aprendió a pintar siguiendo el estilo renacentista, creando platos grandes y ánforas con grifos alados y hojarascas que se vendieron muy bien.

Enrique Guijo, Ruiz de Luna, Platón Páramo, el marqués de Villatoya, Manuel de las Casas y José Gallego fundarán en 1908 la fábrica de **“Nuestra Señora del Prado”**, con la finalidad de resucitar las viejas técnicas y temas del Barroco y Renacimiento. Con ellos comenzó una nueva época de la que son deudores los artesanos y artistas actuales.

Esta fábrica de **Ruiz de Luna** (1908-1961) supuso cambio de gusto estético y dos direcciones divergentes, pero no distintas. Por un lado encontramos la estética del 98: lo sobrio, lo no pretencioso, lo puro, lo desprovisto de lo superfluo, compartiendo la misma actitud de la Institución Libre de Enseñanza. De aquí surgieron, como ya se ha comentado anteriormente, las colecciones de Platón Páramo, la de los Uña y los humildes cacharros de Cossío. Y por otro resurge el estilo policromo tradicional de los siglos XVII y XVIII, el de los grandes cuencos de gran brillantez paisajística y aumento de la decoración, porque había un deseo de satisfacer a la burguesía.

En 1962 la cerámica de Talavera de la Reina había descendido a “cacharrería”. Pero se creó un nuevo alfar con la influencia de “El Carmen” que se llamará el **“Alfarillo de la Menora”**, fundado por Emilio Niveiro Díaz (encargado de la parte administrativa de “El Carmen”) y Alfonso Chacón que, junto con su hermano, siguió la tradición de los siglos XV y XVI, sin la influencia del Renacimiento. Siendo auténticamente talaveranos parecían nuevos. Este alfar introduce el mate en la cerámica talaverana y un nuevo concepto del espacio decorado, predominando los blancos y las formas geométricas. Se variaron algunos colores y se dio una cierta modernidad a la decoración con un éxito rotundo.

Tras muchas críticas la producción de las cerámicas se replanteó y se buscaron otros criterios. En la visitas a museos, colecciones particulares e investigaciones lograron encontrar una línea nueva incidiendo en el análisis de tierras y fórmulas de esmaltes. Había que romper con la historia anterior y retomar lo lejano. Por ejemplo, en “El Carmen” no se quiso volver a utilizar ni los hornos ni ningún elemento anterior, de la misma manera en el “Alfarillo de la Menora” no se volvieron a usar los hornos al no poder airearse bien y tampoco se continuó con la línea establecida por Niveiro.

El cierre de la Fábrica de Ruiz de Luna supuso el inicio de la decadencia de la cerámica talaverana e hizo buscar soluciones a los obreros que se quedaron sin trabajo. Aprovecharon el auge del turismo y comenzaron a fundar nuevas fábricas.

En 1962 sólo funcionaban en Talavera de la Reina **“El Carmen”**, ya mencionada, y **“La Purísima”** (1961). En esta última imperaba el estilo renacentista policromo con “jarrones de la bicha”, piezas grandes, azulejos, etc. Destacan las cerámicas “envejecidas” que, una vez cocidas

y todavía calientes, se sumergen en vino y agua para que el vidriado se cuartee en tela de araña, y también se despostillan y ennegrecen los bordes, sobre todo de los albarelos. A lo largo del tiempo este taller pasó de particular a cooperativa con una línea italianizante, descuidando el rigor.

Cerámicas “**Mauri y Corrochano**” se creó en 1960 por Mauricio Delgado y Bernardo Corrochano. Con seis personas se funda la historia de esta fábrica y hacia finales de los años sesenta va incorporando maestros procedentes del taller de Ruiz de Luna, que ya había cerrado, entre los que se encontraba su jefe de personal, Florencio Martínez. También adquirieron de este taller materiales como moldes, matrices y hojas entre otros. Unos años después, en 1966, terminaría siendo “Artesanía Talaverana”. La nave que abarcaba esta nueva fábrica en los años setenta, con unos cinco mil metros cuadrados, daba empleo a 120 personas.

En este nuevo taller llamado “**Artesanía Talaverana**” se reprodujeron formas y temas del alfar de “Nuestra Señora del Prado”, pero también se introducen nuevas formas, motivos y técnicas. En la actualidad, con quince trabajadores, es la empresa más importante de Talavera de la Reina con un volumen de ventas y exportaciones muy elevado, adoptando un alto grado de industrialización. Entre los trabajos que desarrollan están los de reponer piezas para los museos, y modelos de series antiguas. Se caracteriza porque los esmaltes y colores que se usan no contienen plomo ni cadmio. El proceso de fabricación que se sigue en este taller consiste en moldear las piezas en el torno, a continuación son secadas a 1050 °C, esmaltadas en una solución de óxido de estaño, y finalmente se le da una segunda cocción a 950 °C.

Sus piezas son muy prestigiosas y se han exhibido en ferias españolas: Madrid, Valencia y Barcelona, y en el extranjero: Alemania (Frankfurt), Italia (Milán), Argentina, Chile, Japón, Estados Unidos, Francia y Bélgica, entre otros países.

“**Mave**” es otro alfar fundado en 1969 y creado por cuatro socios artistas del barro: Mariano Eugercios, Alonso Fernández, y los hermanos Vicente y Emilio Ramos, también relacionados con las enseñanzas de Ruiz de Luna. Se especializaron en los temas alcoreños y populares de los siglos XVIII y XIX, concretamente difundieron la versión del “ramito” que empleara Arroyo. También trataron los temas de la serie policroma y escenas del Quijote.

Otro taller de alfarería es el de **Antonio González Durán** que ya con treinta y dos años, en 1948, era primer oficial en el taller de Ruiz de Luna con una pintura muy detallista. Su quehacer alfarero domina el azul en todas sus gamas y el dibujo con máxima perfección caligráfica, como por ejemplo en la escalera del Ayuntamiento de Talavera de la Reina (foto 2.a). Este ceramista, al cerrar el taller de Nuestra Señora del Prado, creará una fábrica en la calle de la Cañada de los Alfares nº 22 que desarrolla una buena factura técnica de dibujo y cochura. Destaca por sus “puntillas de Bérain” con gran precisión caligráfica, aprendidas de Ruiz de Luna. Desde 1978 su hijo Luis González Santamaría, que empezó con él, montará otro taller en la calle Charcón, que con los avatares de la crisis actual ha tenido que cerrar recientemente.

En 1976 funcionaban en Talavera de la Reina 15 talleres alfareros, que siguen trabajando el tradicional azul sobre blanco enriquecidos con nuevos colores y formas. Entre las series más usuales destacan las azules, tricolores y policromas, las de mariposas y de golondrinas, los temas alcoreños y del siglo XIX, etc. Es frecuente el uso de la mezcla de motivos decorativos de



distintas series, así como otros de introducción tardía (primer tercio del siglo XX): Quijote, peces, gallos, etc.

Apenas hay rasgos diferentes entre los distintos alfares, y si hay alguno es en cuanto al mejor o peor vidriado y el tipo de motivos interpretados de distinta manera pero no originales. La falta de éstos es lo que prima y se copian directamente dibujos del libro de Ainaud de Lasarte. En cuanto a las técnicas se siguen las tradicionales para preparación y colado de la pasta y se usan barnices industriales dando como resultado un brillo excesivo.

Para entender el panorama de la producción cerámica en Talavera de la Reina hay que volver a mencionar el taller de Ruiz de Luna, ya que con él resurgirá esta ciudad mirando al pasado eligiendo el Renacimiento italiano; el resto de los alfares apostarán por los motivos típicos y tradicionales talaveranos. Ruiz de Luna consiguió mayor perfección que sus imitadores en dibujo, vidriados y vibrante colorido.

No podemos terminar esta sección sin hacer referencia a la figura de **Francisco Arroyo**, teniendo en cuenta que la mayoría de los talleres viven hoy en día de la herencia de Ruiz de Luna, y casi todos los artesanos fueron alumnos de Francisco Arroyo, primer pintor de la fábrica de Ruiz de Luna desde que la abandonó Enrique Guijo, y aprendió el oficio de él. Arroyo nació en Talavera de la Reina en 1885 y se casó con Tomasa, la hija mayor de Ruiz de Luna. Descendiente de una familia de fabricantes de seda, era hijo del cuñado de Juan Ruiz de Luna, Manuel Arroyo Pinilla. En su adolescencia trabajó en los talleres de escenografía de D. Luis Muriel, más tarde lo hará en el estudio fotográfico de Juan Ruiz de Luna, casado con una tía suya. Fue el promotor de la sociedad obrera “El Bloque” aunque Ruiz de Luna fue siempre el presidente de esta sociedad, desde su apertura en 1914 hasta su clausura después de la Guerra Civil. Se instaló en el palacio de los Marqueses de Villatoya, muy cercano a la Plaza del Pan, porque su entonces propietario era uno de los socios fundadores de Ruiz de Luna, Guijo y Cía. Por influencia directa de la Institución Libre de Enseñanza y, en concreto del maestro Miguel de Unamuno, esta asociación obrera seguirá evolucionando bajo los ideales de la educación como vía hacia el desarrollo y el progreso de la sociedad en general.

Francisco Arroyo en “El Bloque” enseñó gratuitamente dibujo y decoración a futuros artesanos y aprendices de otros oficios, y también recibían clases de primaria los hijos de los obreros. Además fue un gran creador y ejecutor de modelos que se iban imitando y destacó porque creó una jarra clásica de vino inspirada en líneas tradicionales que se hizo popular por la decoración genuina en azul y una cartela que dice “Hermano, bebe, que la vida es breve”<sup>76</sup>, frase sugerida por Manuel Machado, amigo de la familia. El boceto de dicha jarra lo dejó en “El Carmen”, fábrica donde trabajó fugazmente después de la guerra ya que se separó de Ruiz de Luna por motivos familiares. Luego funda y dirige la fábrica de “Santa Catalina” en Puente del Arzobispo, donde enriqueció con sus ideas el alfar de Pedro de la Cal y aún hoy siguen usando algunos de sus modelos y formas. En 1943 se instaló en Comillas (Madrid) con su hijo Juan Manuel Arroyo Ruiz de Luna y ambos siguieron con encargos de cerámica para paradores; el resto de sus hijos en la década de los 60 no siguieron dedicándose al mundo de la cerámica.

---

<sup>76</sup> NIVEIRO, Emilio (24/2/1981): “Noticia de la cerámica de Talavera, 400 familias viven del barro”, *Ya*, Madrid.

Francisco Arroyo dejó gran número de bocetos en acuarelas de vasijas y temas decorativos que hoy se siguen repitiendo, muchos de ellos se conservan en “El Carmen”, como ya se ha dicho, y sirvieron para la decoración de la Plaza del Pan y para el Vía Crucis de la iglesia de San Francisco en Talavera de la Reina. La calidad del dibujo y vidriado en sus cerámicas es buena y conserva el estilo de Puente. El conjunto de cerámicas que realizó para los zócalos del Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) se dice que son las más importantes que Francisco Arroyo pintó con 12 escenas en azulejos de episodios históricos de la ciudad de Valladolid: Reales sitios (foto 3.1), Bautismo de Felipe II (foto 3.2), Torneo en la Plaza Mayor (foto 3.3), Proclamación de D. Felipe II como rey de Castilla (foto 3.4), Presentación de D. Juan de Austria con motivo del auto de fe del doctor Cazalla (foto 3.5), Venida de Felipe II a Valladolid por primera vez siendo rey (foto 3.6), Entrada de la reliquia de S. Benito (foto 3.7), Procesión de la reliquia de S. Benito (foto 3.8), Santa María la Antigua (foto 3.9), El incendio de Valladolid (foto 3.10), Felipe II ordena la reconstrucción de la parte incendiada (foto 3.11), y Llegada de Santa Teresa y San Juan de la Cruz (foto 3.12) Este zócalo se instaló en El Zaguán de este palacio que es un amplio vestíbulo rectangular que pone en comunicación la calle con el patio. La tradición mudéjar los disponía, como en este caso, con el eje desenfilado, de forma que no se veía el patio desde la calle.

#### 2.4.1. ORDENANZAS ALFARERAS

El primer testimonio en el que se habla de las ordenanzas alfareras es un acuerdo municipal fechado en Talavera de la Reina el 15 de mayo de 1521 en el que se obliga a los alfareros a guardar un horario estricto en el encendido de los hornos para que los vecinos no sufriesen los humos de la combustión<sup>77</sup>. Unos años más tarde, en 1551 Fernando de Rojas, alcalde de Talavera de la Reina, se vio obligado a redactar normas sobre la hora de cierre de los hornos, debido al gran aumento de éstos.

En 1627 hay un bando publicado por Vaca G. para regular los precios de las piezas exportadas de Talavera de la Reina a la ciudad de Sevilla y las fabricadas en Sevilla a imitación de Talavera<sup>78</sup>. Estos precios, comparándolos con los artículos de primera necesidad, como el pan o el aceite, son incluso más bajos.

En 1731 Carlos III redacta la Real Cédula del 15 de octubre por la que concede, por un tiempo de diez años a cuatro alfareros de las cuatro fábricas que había entonces en Talavera de la Reina, las exenciones y franquicias que se encuentran recogidas en siete capítulos que detalla Diodoro Vaca<sup>79</sup>.

En 1751 hay otro intento de **Ordenanzas**<sup>80</sup>, que serán las únicas que han llegado hasta nuestros días, hechas por los propios alfareros: artesanos del dibujo, pintura y rueda<sup>81</sup>; éstos denuncian el afán de lucro de los dueños a los que no les importa la calidad, ya que eran comerciantes y no

---

<sup>77</sup> Ver VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 30-31.

<sup>78</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 103.

<sup>79</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 94 y 95.

<sup>80</sup> Ver capítulo VI de VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 73-83.

<sup>81</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 99.

ceramistas, y por eso contratan a aprendices y les despiden junto con los oficiales de forma arbitraria y, sobre todo, no quieren a los familiares de los que ya trabajaban en el alfar.

Las ordenanzas, que debían merecer la conformidad del municipio o del Rey en su caso, eran de obligado cumplimiento para todos los agremiados, y establecían hasta el más mínimo detalle con respecto al examen de entrada, la imposibilidad de ingreso para los extranjeros, el periodo y condiciones de aprendizaje, la valoración de la “obra maestra” para pasar de oficial a maestro y poder montar un taller propio, los salarios, los precios de venta de los productos, las herramientas a emplear, el mínimo de oficiales o aprendices que se permitían, la calidad del producto, las sanciones, los jurados propios, la asistencia mutua, etc.

De las ordenanzas se deduce que en Talavera de la Reina no hubo alfares moriscos ni descendientes de éstos, pues en las actas de contratación de los aprendices se les exigía la pureza de sangre, no admitiéndose a los que no fueran cristianos viejos y de conocido linaje, y no podían casarse con hijos de mesoneros o carniceros. M<sup>a</sup> del Carmen González Muñoz comenta un documento del archivo parroquial en el que los alfareros Alonso Figueroa, Martín Gaytán y Bartolomé Gaytán pleitean contra la cofradía de “Nuestra Señora del Prado” que no los admite por ser de “casta de moriscos antiguos”<sup>82</sup>.

Según estas Ordenanzas de 1751 entre los trabajadores de un alfar destacaban: el maestro “indiero”, uno en cada taller, cuyo oficio era hacer platos, fuentes, etc., en fino. El “ordinario” lleva a cabo lo mismo que el anterior pero en ordinario. Un “cerradero” es el que hace obras cerradas (jarras, jarrones, macetas, etc.) y un “abterero”, el que hace las abiertas (platos, fuentes, etc.). Un “cobijero”, el que realiza cajas para las piezas que van a entrar en el horno. Cada uno de los anteriores tenía su discípulo. Y además hay dos pintores dibujantes, oficial de “rueda” y otro de “pintura”, que deben ejercitarse en el dibujo y saber las labores encomendadas a los “coloristas” por si acaso éstos faltasen, ya que sin ser dibujantes, decoraban las piezas de todos los tamaños; se encargaban de pintar temas de primavera, rosas, letreros, corazones, escudos llanos y encomiendas. A los que pintaban todas las obras mayores y menores y el dibujo necesario, se les llamaba “adornistas” o “dibujantes seminaristas” y se les destinaba pintar armas, escudos de follaje, figuras, seminarios, zócalos y platerillos de todas clases y puntillas de todas las especies<sup>83</sup>.

Se puede decir que entre los “modeladores” eran los “torneros”, que trabajaban el barro sobre la rueda, los considerados como creadores, como auténticos artistas cuya imaginación supera al oficio; sin embargo, aquellos que hacían uso de los moldes (“moldeadores”) eran vistos como meros operarios mecánicos que tan solo se guiaban por la rutina. Del mismo modo, entre los “pintores”, los “dibujantes” recibían mayor prestigio que los “coloristas” por paralelismo con la pintura donde el dibujo era más valorado en el ámbito académico que el color.

Se sabe estadísticamente que los “pintores de alfar” no existían en 1513; que en 1548 hay uno; en 1555, dos; en 1557, cuatro; en 1561, tres; en 1565, cuatro y en 1596 se contabilizan veintidós, cifra que se repite en el padrón de 1607<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 311.

<sup>83</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 102.

<sup>84</sup> GÓNZALEZ MUÑOZ, M<sup>a</sup> del Carmen, op. cit., pp. 345-366.

En cuanto a los sueldos en 1753 eran, según comenta M<sup>a</sup> del Carmen González Muñoz en “Población de Talavera”, de ocho reales para el maestro pintor, cinco reales para el oficial de rueda y vidriados, seis para el maestro barrero y el oficial y dos reales para el aprendiz<sup>85</sup>. Isabel Hurley nos habla también de los bajos salarios de este sector entre 1920 y 1930<sup>86</sup>.

Dos cláusulas son de importancia crucial en estas Ordenanzas de 1751, que tenían que ver con lo artístico, la III y la IV<sup>87</sup>. En la primera de ellas se declara la primacía del dibujo como materia de aprendizaje ya que se habla de pintores que son dibujantes y de otros que no lo son; tanto unos como otros debían tener un discípulo por si faltaban ellos. Se ordena expresamente que todos los aprendices que se reciban para la pintura se les instruya, por los maestros dibujantes, en todo género de obras, en el perfecto uso de la pintura, los modelos y en el dibujo, sin distraerlos en otro género de pintura hasta que estén diestros en el dibujo que es lo fundamental para usar con perfección el arte. Los pintores debían mantenerse en su posición de tomar medidas y decorar todas las piezas mayores y menores.

A los aprendices de pintura se les señalaban horas necesarias para la práctica del dibujo, y lo más acertado era que en el primer año dibujasen seis horas: tres por la mañana y tres por la tarde; y en los restantes seis años, dos horas al día, para que también pudieran ayudar al maestro en otros aspectos. Hasta el tercer o cuarto año, después de emborronar muchos azulejos o cacharros, no empezaban a cobrar.

A los dibujantes se los sobreprotegía para conseguir que se esforzaran en conseguir una labor “de arte”, último esfuerzo por parte de los artesanos para mantener, como en el siglo anterior, una producción artística. Por otro lado, la voluntad de los poderes públicos de proteger a los aprendices de los abusos de los maestros artesanos desembocó en una regulación del aprendizaje idéntica a la del mundo industrial, lo que en algunos oficios los hace económicamente prohibitivos.

En la primera mitad del siglo XVII aún hay en Talavera de la Reina dibujantes y pintores buenos con tradición como lo demuestran las extensas decoraciones de ambos muros del cuerpo de la iglesia de la Virgen del Prado, de las que se tratará más adelante. El diseño en el siglo XVIII decae y los colores no tienen el encanto, la armonía y la belleza de sus años de esplendor.

Se sabe, según un documento de Antonio Ponz de 1778, que en estas fechas no había buenos dibujantes en las fábricas de Talavera de la Reina. También en 1785 los dueños de los alfares se lamentan del estado precario en que están sus fábricas por carecer de dibujantes y pintores<sup>88</sup>.

En un intento de proteger a los alfares talaveranos, Carlos III en 1777 llevó a Talavera de la Reina a dibujantes y oficiales de la fábrica de Alcora y un modelador de la del Retiro, para que consiguieran devolver a la cerámica talaverana su antiguo esplendor.

---

<sup>85</sup> Referido por Ángel BALLESTEROS GALLARDO en el periódico *La Voz del Tajo* (12, Enero, 1977), p. 6.

<sup>86</sup> Ver en HURLEY MOLINA, Isabel, op. cit., p. 121.

<sup>87</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 75-76.

<sup>88</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 144-145.

## 2.5. CLIENTES.

La cerámica de Talavera tuvo una gran expansión en España siendo Toledo y Madrid, -esta última capital del reino y sede permanente de la corte con Felipe II desde 1561-, las dos ciudades donde más se vendía. Todas las clases sociales la compraban aunque tuvieran vajillas de plata, según comenta el Padre Andrés Torrejón<sup>89</sup>.

La cerámica sirvió a los distintos estamentos sociales y contó entre sus clientes religiosos con monasterios, como el de El Escorial, y particulares como reyes, nobles y órdenes militares, que la adquirían según las distintas necesidades: domésticas (platos, jarras, cuencos, lebrillos, fuentes...), profesionales o artesanales (bacías -usadas por los barberos-, botes o tarros de botica, tinteros...), religiosas (pilas de agua bendita, placas de lápidas...) y decorativas (centros de mesa, pequeñas esculturas, frisos...). Esta variedad de formas se hicieron, generalmente, a torno y algunas a molde. En 1575 la cerámica talaverana recibió el patrocinio real y se comercializó por toda España.

El cambio de gusto en el terreno cerámico se produce en España en la década de los sesenta, cuando llega la temática del “istoriato” tanto en temas religiosos como mitológicos, y aunque en el siglo XVI en España se usaban habitualmente cerámicas italianas de importación e incluso se hacían encargos especiales por familias importantes, este gusto por lo italiano no duró mucho en Talavera de la Reina, al menos en sus obras para la Corte, ya que las preferencias arquitectónicas de Felipe II le hicieron decantarse más bien por diseños ornamentales repetitivos, monocromos, de tipo textil o de imitación de revestimientos pétreos y no por grandes historias policromas.

Más favorable a esta concepción narrativa, probablemente por imperativos doctrinales y tal vez por conservadurismo artístico, fue el clero diocesano y de ahí que los mejores conjuntos figurativos estén ubicados en edificios religiosos. También puede ser que los hubiera en ambientes domésticos de la segunda mitad del siglo XVI, aunque no parecen haberse conservado.

### Corte Real

El primer cliente de la loza talaverana es la **Corte Real**. En el inventario de Doña Juana, la hermana de Felipe II, hay varias piezas talaveranas y se habla de que esta loza se vendía a Castilla, Portugal y a las Indias. Felipe II era un gran coleccionista de cerámica y tenía piezas de Urbino, Caffagiolo y de China, encargadas especialmente para él. Entre las colecciones que este rey donó a El Escorial entre 1571 y su muerte en 1598, hay 369 piezas de Talavera de la Reina (blancas y azules) que pasaron a posesión estatal el 1 de octubre de 1575, y otra cantidad no determinada de piezas del mismo vidriado el 1 de agosto de 1576. Como detalle de la gran importancia de esta cerámica, Frothingham recoge la noticia de Morel Fatio, según la cual cuando Felipe II recibió al rey de Portugal, don Sebastián, en el monasterio de Guadalupe, el convite se sirvió ya en platos de Talavera con el escudo del rey amigo<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 113.

<sup>90</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 313.

Las circunstancias negativas en el terreno económico durante el reinado de Felipe III fueron un hecho positivo para la cerámica de Talavera de la Reina, y así el rey y la nobleza se fijan en el uso doméstico de la cerámica talaverana. Debido a la “*Pragmática contra el lujo*”, promulgada por el Duque de Lerma, las vajillas de cerámica procuraron imitar las formas de las de metal. Esta pragmática y el monopolio de que gozaban Triana y Talavera en el comercio con América, fueron las causas determinantes de que Talavera alcanzara un gran esplendor.

Desde entonces, la producción cerámica de Talavera de la Reina pasó de ser considerada popular, asociada con las clases sociales más humildes, a ser un objeto de consumo valorado también por las clases altas, que la apreciaban por su belleza, blancura e higiene.

Fue tal el interés real por la cerámica talaverana que Felipe III visitó en 1619 el taller del alfarero Alonso de Figueroa Gaitán quién después puso las armas del rey en la fachada de su taller. Dos años antes de su muerte volvió a visitar a este alfarero en Talavera con su hijo y su nuera, “Phelipo tercero y cuarto y doña Ysabel (de Borbón) lo vieron trabajar”<sup>91</sup>.

Con la nueva dinastía no decae el interés por la cerámica. Así en 1704 Felipe V y M<sup>a</sup> Luisa de Saboya visitaron el mismo taller de la “Cañada de los alfares”, ya de Ignacio Mansilla del Pino<sup>92</sup>. Éste recibe en 1713 un encargo suyo de “diez mil y tantos azulejos” para el Palacio Real de Madrid. Además será el único azulejero que fue al mismo tiempo familiar y notario del Santo Oficio. Parece que el rey siguió siendo fiel a la cerámica talaverana ya que en el Instituto Valencia Don Juan se conserva una orza con su escudo y el de su segunda esposa Isabel de Farnesio.

Los alfares talaveranos actuaron en gran parte como una manufactura real durante la Edad Moderna hasta la fundación de la Real Fábrica del Buen Retiro en el siglo XVIII. Y los alfareros talaveranos para hacer posible la gran cantidad de encargos que tenían para obras reales, aprendieron las nuevas técnicas y dibujos.

La Casa de Austria mantuvo a sus alfares durante casi tres siglos, y la producción y la calidad estuvieron a la cabeza de la industria española. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se provoca una decadencia por la imposición del gusto rococó, que no se adaptó bien a las técnicas cerámicas, y por la Guerra de la Independencia que destruyó la mayoría de los hornos.

## Órdenes religiosas

Los siguientes clientes en importancia son las **Órdenes religiosas**. Sus escudos sobre las piezas lo demuestran. En el Monasterio de El Escorial hay decoraciones de blasones escorialenses salidas de los alfares talaveranos. A través de ellos, la mayoría hoy en instituciones y colecciones privadas, se contemplan los cambios del escudo con la parrilla de San Lorenzo y el león de la orden jerónima. En las piezas del siglo XVI casi siempre aparecen formando dos escudos y en el siglo XVII suelen formar uno solo con dos cuarteles. Un ejemplo de escudo

<sup>91</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 313.

<sup>92</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 233.

separado es una orza de farmacia con “ferroneries” perteneciente al Instituto Valencia Don Juan y un bote también de farmacia con la técnica “pulverizada” custodiado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, ambos datan del último cuarto del siglo XVI.

Las vajillas de El Escorial tienen un valor documental añadido ya que se pueden datar muy bien porque frecuentemente llevan el nombre del prior del monasterio que realiza el encargo. Una de esas piezas es un jarro policromo con el nombre de fray Juan de Santisteban de fines del siglo XVII (1699 y 1705) que está en el Museo Arqueológico Nacional. Igualmente en una vasera de la colección Carranza se menciona el nombre del prior fray Blas de Arganda (1745-1763), que se decora con influencia de Alcora.

Hasta el siglo XIX continúa la fidelidad de El Escorial a Talavera de la Reina, estos serán sus clientes más fieles a lo largo de tres siglos. Fray Antonio de Villacastín encargó a Juan Fernández los azulejos de varias estancias de este monasterio<sup>93</sup>; siendo esta la primera obra documentada a partir de 1570. Aquí se inicia una relación entre los alfareros talaveranos y los jerónimos de este monasterio hasta el primer tercio del siglo XIX en que los monjes son expulsados por la desamortización. También la loza de este monasterio es coleccionada por el priorato de fray Francisco de Madrid de 1696 a 1697, que inicia la serie continuando los encargos hasta que se extingue la orden jerónima en 1854. De fray Antonio García de Santander (1831-1835), último prior antes de la supresión de la orden, se guarda un plato en el Museo Arqueológico Nacional con el escudo en cuatro cuarteles, dado que el Papa concedió el status de abad a los dos últimos priores.

El Monasterio Jerónimo de Guadalupe también encarga cerámica a Talavera de la Reina con el nombre del prior fray Agustín de Talavera, de allí procede una pila de 1749 conservada en el Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina.

Otras órdenes también encargaron platos para el refectorio, pilas de agua bendita, pero sobre todo botes y orzas de farmacia. De la Orden de los Carmelitas Descalzos hay un plato del siglo XVII en la Hispanic Society of America con la inscripción “Padre Prebenelado Matheo del Real”, y un bote con el escudo del Carmen Calzado. En la misma colección se encuentra otro escudo de la Orden de Santo Domingo. También hay abundancia de piezas de la Orden de la Merced: su escudo está en un plato tricolor (de fines del XVI o principios del XVII), en un aguamanil azul sobre blanco de mediados del siglo XVIII, y en un albarello también de la Hispanic Society of America. De la Orden de San Agustín hay un plato con decoración de “puntilla de Bérain”, con el nombre del propietario fray Agustín de la Consolación y fecha de 1757, que se conserva en el Museo Ruiz de Luna, y un albarello en la Hispanic Society of America. De la Orden de San Francisco hay un plato con “helechos” en el Museo Arqueológico Nacional y orzas con asas salomónicas del siglo XVIII en los museos de Artes Decorativas de Madrid y en el Ruiz de Luna de Talavera de la Reina. Del Cister hay botes de farmacia y una orza con el escudo y el nombre del convento de Matallana en la colección Carranza. De la Orden Trinitaria hay dos piezas con su escudo en el Museo Arqueológico Nacional con el nombre de fray Diego de la Cerda, de “encaje de bolillo”, y una bacía de barbero del siglo XVIII en azul y blanco.

---

<sup>93</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 176.

## Nobleza

La llamada “decadencia talaverana” o popularización, después del gran apogeo policromo, no fue tanta como en principio se creyó. En el siglo XVII ya existió y en el XVIII había una producción más selecta. Esta corriente señorial de 1727 se dirige hacia Alcora primero y luego hacia la porcelana. La corte y los grandes señores se surten de la producción de esta fábrica, que se ajusta más a la moda francesa borbónica. En esa época demostrar el status permitía el acceso a muchos cargos y eximía del pago de la alcabala y así la **nobleza** compraba porcelana española y extranjera con sus escudos, que representaba la moda del momento y reflejaba un status elevado; las clases más bajas no podían, y lo talaverano de signo alcoreño lo sustituía. Los siglos de los Austrias, y sobre todo en la corona de Castilla, fueron de búsqueda tanto del prestigio personal como nacional.

## Burguesía

En 1745 la crisis económica general, el bajo poder adquisitivo de los potenciales clientes y el altísimo costo del estaño y del cobalto, que deben ser importados del exterior, hacen que se compre menos cerámica talaverana.

Es fácil creer que los clientes de Talavera de la Reina a fines del siglo XVIII y principios del XIX fueron gentes del pueblo y de la incipiente **burguesía** española. Por eso el siglo XIX en Talavera de la Reina no es de decadencia sino de producción popular, así las corrientes cultas, que se dan entre los siglos XVI y XVII, se popularizan entre los siglos XVIII y el XIX, aunque la división entre lo culto y lo popular en cerámica no es radical ya que tienen caracteres comunes y puede darse en cualquier período. Ya a comienzos del siglo XX los pedidos provenían de la aristocracia y de la alta burguesía, a la que pertenecieron gran parte de los intelectuales, ya que estas cerámicas por el alto precio y carácter, se identifican con este nivel social, convirtiéndose en un producto lujoso de élite.

## Órdenes militares

Los clientes que menos encargos hacían eran las **Órdenes militares** y entre estas obras destacan: orzas del Museo Arqueológico Nacional en azul sobre blanco con el escudo de D. Antonio de Contreras sobre la cruz de Calatrava del siglo XVII. El escudo de Alcántara que aparece en un plato del Instituto Valencia de Don Juan sobre un fondo de arquitectura del siglo XVII. En el Museo de Cerámica de Barcelona se conserva una jarra con el tema de “encaje de bolillos” que lleva el nombre de Teresa de Perea y el año 1769 junto al escudo de la orden de Santiago, que autorizaba los conventos femeninos.

En cuanto a los *precios* de la cerámica de Talavera de la Reina, según Alice Frothingham, eran baratos en artículos de primera necesidad, aunque el precio se incrementaba en categorías artísticas restringidas, sobre todo en los azulejos<sup>94</sup>. También Pedro de Medina y los diferentes

---

<sup>94</sup> SESEÑA, Natacha (1976): *Barros y lozas de España*. Editora Nacional. Prensa Española, Madrid.



viajeros que pasan por Talavera de la Reina en los siglos XVI y XVII dicen que era barata y estaba en todas las mesas<sup>95</sup>.

Los documentos que se conservan son las tasas de estos siglos. Gestoso reproduce la tasa de 1627 por el marqués de Vacares<sup>96</sup>, “asistente” a la ciudad: un plato mediano de Talavera pintado valía 24 maravedíes, platos y escudillas de “ramillete” valían también 24 y plato grande 68, al igual que una jarra grande. Las piezas “contrahechas” en China (reproducidas en Talavera de la Reina) tenían precios superiores: el plato mediano pintado valía 50 maravedíes, el plato grande 84, al igual que la jarra grande. Los platos de “Pisa” (con mejor vidriado), importados, eran más caros: el plato mediano valía 40 maravedíes y los platos grandes y jarras grandes 60, respectivamente. Más barata era la loza sevillana “contrahecha” en Talavera, y aún más la de Puente, cuyo plato mediano valía 20 maravedíes y el plato grande y la jarra grande 36. En Madrid se publican las tasas del año 1681 con los precios a los que se debían vender las mercancías de Talavera y, aunque habían subido algo, se mantendrán las diferencias anteriores: el plato y la escudilla de “ramillete” a 32 maravedíes, el plato mediano a 56 y el plato grande y la jarra grande a 90 maravedíes respectivamente. Las “contrahechas” en China como los platos medianos valían 64 maravedíes, y los grandes y las jarras grandes a 100; mientras que lo hecho en Puente valía 24 y 40 maravedíes respectivamente.

Después de la gran depresión de 1929, tras el auge anterior, viene el duro golpe de la proclamación de la República en 1931, que se deja sentir en la cerámica entrando en crisis al no comprarla la aristocracia. Cuando imperaba el estilo Renacimiento la cerámica estaba en auge porque se utilizaba mucho como decoración arquitectónica, pero al cambiar la moda y ser los hogares más cómodos y austeros las fábricas tienen que cerrar. Sólo quedaron los talleres de Ruiz de Luna, “El Carmen”, otra fábrica de la familia Montemayor y el taller de D. Enrique Ginestal. Pero con la Guerra Civil, Montemayor desapareció y poco más tarde Ginestal, quedando Ruiz de Luna y “El Carmen”. Al terminar la guerra se recupera cierta prosperidad, pero será a partir de 1947, pues antes no había dinero para lujos.

El taller del “Alfarillo de La Menora” como hemos visto surge de “El Carmen”, siendo una cooperativa de alfareros de este último taller. Gracias a ella el éxito de la cerámica talaverana es grande y las piezas se venden hoy en el mundo y en las ferias más importantes de Nueva York, Frankfurt, Florencia, Múnich. Pero la producción es reducida porque los talleres son pequeños y los gastos son muy grandes.

A partir de la mitad del siglo XX la producción de Ruiz de Luna abastecía a la clase burguesa medio-alta, burguesía comercial e industrial enriquecida y a la aristocracia madrileña. El rodearse de símbolos externos acordes a su condición de élite económica se observa especialmente en la azulejería que solo podía ser financiada por la clase alta, la Iglesia y el Estado.

En la actualidad la mayoría de los clientes de la cerámica talaverana son los que la compran con una finalidad puramente decorativa, y otros que la adquieren con un fin utilitario, aunque éstos son los menos ya que la industria de hoy ofrece muchos productos similares a más bajo coste.

<sup>95</sup> SESEÑA, Natacha (1975): *La cerámica popular en Castilla la Nueva*, Editora Nacional, Madrid.

<sup>96</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 103-104.

## Capítulo 3. ANÁLISIS TÉCNICO-ESTÉTICO

### 3.1. MATERIALES

Los productos que utiliza la cerámica son dispares, aunque son elementos comunes tanto en su composición como en su fabricación.

La arcilla y la sílice son las dos materias primas de la cerámica. La arcilla surge de la descomposición de rocas que contienen feldespato y está constituida por silicatos de aluminio hidratados obteniéndose una pasta plástica, apta para recibir la forma deseada. Después de lograda ésta, el objeto se deja secar a la sombra, pasando luego al horno para su cochura, entonces, mediante su transformación química, se convierte en otra materia: el barro cocido. Por tanto dentro del término cerámica se comprenden la terracota, el barro vidriado, la loza, el gres y la porcelana.

**Clasificación de las arcillas de usos cerámicos:** se realiza siguiendo varios criterios, principalmente la composición y las propiedades prácticas (el moldeado fácil al humedecerla, la firmeza que adquiere al secarse y la rigidez que consigue al someterla a elevadas temperaturas), relacionadas entre sí pues unas dependen de las otras, y también según la estructura, tamaño de grano y otros factores.

Por la **composición** se distinguen:

- Arcillas grasas: son las más puras, muy ricas en sustancias arcillosas.
- Micáceas o alcalinas: contienen hasta un 20% de mica, junto a otras impurezas en menor proporción.
- Silicosas: hasta un 50% de sílice (cuarzo).
- Ferríticas: con proporciones importantes de óxido o hidróxido de hierro.
- Margosas (margas): con abundante proporción de carbonato cálcico.
- Salinas: que contienen ClNa, ClK, yeso, etc.
- Es frecuente la materia orgánica (humus).
- Fusibles: son de mala calidad refractaria y abundan en impurezas alcalinas (micas).
- Vitrificables: tienen menos álcalis que las anteriores, por lo que se vitrifican a más temperatura que aquéllas, aunque por debajo de los 1500° C.

- **Refractarias:** comienzan a fundir por encima de los 1500° C. Forman un grupo especial, pues son relativamente porosas.

Las arcillas son materiales complejos, entre sus propiedades están: la resistencia pirométrica y pequeño coeficiente de dilatación (para resistir los cambios de temperaturas y no comprometer con sus variables dimensiones la estabilidad de los hornos), deben resistir a la compresión en caliente y no ablandarse por la acción combinada de temperatura y presión. Estas propiedades dependen de la composición química (impurezas incluidas) y de la porosidad, es decir, de las materias primas y del método de elaboración.

Otra clasificación se hace a partir de los distintos **métodos de elaboración:**

**Porcelanas:** Su materia prima es el caolín que debe ser muy puro, levigado y precalcinado para obtener objetos de un color blanco brillante, y de buena plasticidad para lograr espesores finos (transparentes) y formas complicadas. Al caolín (40%) se le añade sílice (9%), arcilla de bola (11%) y feldespato (40%) igualmente puros. El sílice es desengrasante y estabiliza el volumen por compensar las contracciones del caolín, y el feldespato es fundente que traba los granos.

Está demostrado por rayos X que la porcelana es un esqueleto de unidades cristalinas pequeñísimas de mullita, cementadas por un vidrio feldespático. En la cocción, al fundir el feldespato a unos 1200° C, da un vidrio intersticial que aglutina a la mullita (y sillimanita); a más temperatura, el vidrio disuelve la mullita y se hace más viscoso. Por eso aún a 1450° C la porcelana no se deforma y es una pasta muy blanca, resistente, sonora, traslúcida y de perfecto acabado. En cambio la mayor proporción de vidrio eleva la transparencia y la resistencia. La cantidad de los componentes varía según la clase de porcelana deseada y frecuentemente se vidria.

Otro tipo es la “Media porcelana” que tiene la misma apariencia que la auténtica, pero sin su resistencia ni transparencia.

Su denominación se debe a Marco Polo, quién aplicó a este tipo de cerámica china, llamada “zi”, el término italiano que designaba los objetos de concha o nácar de superficie perlina.

En China se hicieron objetos de porcelana desde la dinastía T'ang (siglos VII-X d.C.) En Europa fue conseguida en Meissen (Sajonia, Alemania) en el siglo XVIII. Así en 1709 un alquimista al servicio del príncipe Augusto II de Sajonia descubrió la fórmula por casualidad. La de Meissen, muy semejante a la de China, es la primera “porcelana dura” europea; hasta entonces sólo se habían logrado piezas de “porcelana blanda” mediante el uso de pastas de bajo punto de fusión. Este es el caso de Sèvres (fabricadas a partir de mezclas parecidas a las que se empleaban para fabricar vidrio) y de las inglesas (realizadas con arcillas calcáreas de Cornualles y fosfatos de cal de huesos calcinados).

**Productos de la industria cerámica:** Clasificados según varios criterios. Se separan en dos grandes grupos: los de pasta porosa (cocidos a menos de 1200° C) y los de pasta compacta (a

más de 1200° C, para que una fusión algo más que incipiente aglomere los granos infusibles). Dentro de cada grupo hay subgrupos:

Pasta porosa: Ladrillos, tejas, etc.; y alfarería, loza, etc.

Pasta compacta: gres (opaca) y porcelana (traslúcida).

Aparte de lo indicado, lo que distingue a unos y otros productos es la calidad de las materias primas (su grado de división, plasticidad, refractariedad, color), las adiciones que se hagan para corregirlas (desengrasantes, fundentes, aglomerantes) y el color (que depende del contenido en óxidos de hierro), cuya influencia es evidente por ejemplo en la porcelana, que exige caolinita muy pura.

### **Materia prima cerámica en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo**

El problema fundamental con que se encontró antiguamente la cerámica de Talavera de la Reina fue la mala calidad de la materia prima. Sus arcillas no respondían a sus acabados, de ahí su gran mérito.

Las arcillas procedían de Calera o de las márgenes del río Tajo, que, una vez purificadas, no se mezclaban con ningún producto químico. Después de cocidas se esmaltaban con vidrio blanco (mezcla de óxidos de plomo y estaño) y arena, que con la fuerza del fuego, le daban un gran lustre al blanco. La arena se solía traer de Hita (Guadalajara), y de una mina de Mejorada del Campo<sup>97</sup> y también de Alcolea del Tajo, pueblos de la provincia de Toledo.

La técnica cerámica en la fábrica de Ruiz de Luna se llegó a autenticar: el plomo y el estaño se unían según fórmulas de conglomerados, a lo que se le añadía arena silíceo (Mejorada) y sal, todo en polvo y muy paleado. Así se formaba el “mazacote”, o plancha cristalizada, que se ponía en el “zacho” o meseta en la parte baja del horno. Después de fundida esta mezcla, se molía o trituraba en un mortero de piedra y convertida en polvo se batía al agua en un molino de muelas para formar el “baño”, hasta el punto adecuado para que en una cochura vitrificara y formara el esmalte o vidriado de la pieza. Hoy esta técnica se ha eliminado ya que se traen los esmaltes preparados de Valencia.

La materia prima de la cerámica de Puente del Arzobispo varía algo su casco y sobre todo su baño. Allí en el siglo XIX se acentúa la nota popular por la calidad menos pura del vidriado. Usaban estaño y el terminado es más mate y de tono un poco ocre. Cuando querían hacer piezas con el mismo brillo y blancura que las de Talavera de la Reina podían y sabían, pero como su clientela era popular no deseaban encarecer las piezas con más cantidad de estaño. Los barnices de la cerámica de Puente son mejores, más consistentes y más adheridos, dado que su base es más sólida, que los de Talavera de la Reina.

La cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo (Toledo), al estar próximas geográficamente, tienen características decorativas y técnicas similares, además comparten un

---

<sup>97</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 44 y 87.

ligero barnizado con tono amarillento o miel, por eso a estas cerámicas se las encuadra dentro de la zona de España de los “barros melados”. Se diferenciarán básicamente en el color principal que utiliza cada una de las cerámicas: el azul cobalto en Talavera de la Reina y el verde cobre en Puente del Arzobispo.

Un tema importante, sobre todo en los azulejos, es la relación entre la composición de los esmaltes del fondo y los óxidos colorantes de la pintura que, combinados con las temperaturas alcanzadas por el horno y el tipo de combustión, dan unas gamas cromáticas determinadas.

La blancura, densidad, brillantez, tersura, porosidad, dureza o adherencia del esmalte a la pasta, son factores que deben ser tenidos en cuenta al datar o determinar el origen de una obra. Algo muy importante es la manera de bañar en el esmalte una pieza. En el caso de los azulejos es importante ver si el esmalte pasa por accidente o descuido al canto de la pieza o incluso al reverso. Así los azulejos talaveranos del siglo XVII suelen presentar, a diferencia de los anteriores, los cantos rectos, hechos con la pasta fresca, creando una forma regular prismática, sistema ya usado en Italia y Amberes.

El esmalte estannífero blanco lechoso, a veces espeso, basto, con imperfecciones o “goteo” y moteado negruzco en “grano de pólvora”, es muy común en los productos primitivos de loza de los centros toledanos, y también algunas burbujas formadas durante la cocción.

### **3.2. PROCESO DE REALIZACIÓN TÉCNICA**

La técnica de la cerámica de Talavera de la Reina no era complicada y secreta, como la del reflejo dorado, sino que tenía una gama de colores muy reducida y procedimientos ligados a la práctica de generaciones que dependían sobre todo de la calidad de la tierra y el adecuado punto de cochura, y cuyas incidencias eran imposibles de consignar en los recetarios.

En la segunda mitad del siglo XVII los dueños de las tierras de Calera, de donde se extraía la arcilla, se negaron a venderla y el Ayuntamiento llegaría a prohibir la cogida de las materias primas de los alrededores del Tajo por problemas de las crecidas del río. Hay constancia de que el alfarero Juan Espada en 1627 solicita al Ayuntamiento permiso para sacar la tierra de la Alameda que le fue denegado, y luego en 1674 se autoriza a Diego Rodríguez con tal de que rellene con cascotes para que no se desborde el río<sup>98</sup>.

La arcilla de Calera era un barro de inigualables cualidades físicas y cuando comienza a escasear los alfareros se verán obligados a emplear barros toscos y con un mayor porcentaje de hierro, una materia poco apta para las piezas “de fino” que tras su cochura, recibirían el baño de esmalte estannífero. Esto unido al progresivo encarecimiento de los metales (estaño, plomo, cobalto, etc.) harán que la cerámica talaverana decaiga en el siglo XVIII.

Hoy en día esta cerámica se elabora según la técnica de “sobrecubierta” en la que la decoración a base de colores industriales (óxidos silicatados) u óxidos naturales calcinados, va siempre

---

<sup>98</sup> Summa Artis: “Materiales y pasta”, p. 326.

encima de la cubierta cerámica, integrándose de tal modo a ella que tras la cocción no sea perceptible al tacto.

La cerámica está basada en la propiedad del barro de perder plasticidad con el calor. Las variedades según el tipo de pasta son: tosca o cuidada, esta división depende de su composición química o de su técnica de cocción; se obtendrá el color claro o rojizo, si se ha cocido a fuego oxidante, o negruzco si el fuego ha sido reductor sin corriente de aire en el horno. Las cerámicas más primitivas suelen ser toscas y a fuego reductor. La pasta de la cerámica admite ciertas inclusiones o desengrasantes de esquisto, mica, cuarzo, etc., que contribuyen a dar cohesión a la arcilla y a evitar que se agriete con el calor. El tipo de pasta determina la porosidad, que se suele evitar con ciertos tratamientos en la superficie, tanto interna como externa. La dilatación que acompaña a estas transformaciones es muy importante.

La sucesión de operaciones de la industria cerámica son las siguientes:

- a) Acondicionamiento de las materias primas.
- b) Preparación de la pasta o amasado.
- c) Moldeo o torneado.
- d) Desección.
- e) Cocciones, esmaltado y pintado.

#### **a) Acondicionamiento de las materias primas.**

La preparación previa obliga a veces al almacenamiento de la arcilla para que los agentes atmosféricos (hibernación y estiaje) la hidraten y disgreguen, mejorando su plasticidad y dispersión. Éstos se corrigen con adiciones varias, como carbonato y silicato sódico. Forma parte del acondicionamiento de la arcilla el molido y tamizado que se puede hacer en seco o en húmedo y en añadirle por separado los fundentes (feldespato) y los desengrasantes (cuarzo). A veces los caolines bien molidos se purifican y concentran por electrólisis. El papel de los fundentes es trabar las partículas que no funden y mejorar así la resistencia. Los desengrasantes corrigen el exceso de plasticidad de la materia caolínica, que crearía dificultades en la desecación y deformación excesiva en la cocción; el cuarzo no sólo es desengrasante por su nula plasticidad, sino que sus dilataciones al calentarse compensan las contracciones propias de la transformación del caolín.

#### **b) Preparación de la pasta o amasado.**

Las materias primas preparadas se mezclan en proporciones adecuadas. El cálculo de estas proporciones (“dosificación”) se basa en el análisis químico de las materias primas y del producto a obtener, en la composición racional de la pasta cruda (seca) o en la “fórmula Seger” (fórmula molecular) de la pasta cocida. La expresión lógica de la composición de una pasta cruda puede ser, por ejemplo igual a 50% caolínita + 30% cuarzo + 20% feldespato potásico.

La mezcla dosificada de materias primas se dispersa en más agua que la necesaria para el desarrollo de la plasticidad y se licua obteniéndose una “barbotina” que se tamiza para eliminar

los granos gruesos que pueda contener y al final se filtra para concentrarla. La pasta densa puede laminarse para quitarle el aire interpuesto lo que mejora la plasticidad y la calidad del producto final.

Las arcillas presentan un contenido idóneo en productos aluminosos y un discreto porcentaje de hierro, que le dan el característico color pardo claro. Éstas transformadas previamente en barro ligeramente rosados y purificados mediante la decantación y putrefacción de las sustancias orgánicas, reciben luego la forma mediante el trabajo a mano, con molde o con torno.

Cuando la materia prima ya está lista para su elaboración o modelado se seguirá el diseño según un boceto previo realizado sobre papel y acotado en todas sus medidas teniendo en cuenta la merma aproximada en el secado de un 10 ó 15 % en todas sus dimensiones.

### **c) Moldeo o torneado.**

El modelado de la mezcla se realiza hasta conseguir la homogeneidad y maleabilidad para poder separar un bloque, generalmente cilíndrico y semicónico, llamado “pella”, y darle la forma requerida (torno, prensa, extrusión, estampación, colada en molde de yeso, etc.). Las piezas de pequeño tamaño abiertas y sin adornos se tornean de una sola vez; las grandes, tinajas, ánforas, jarrones, etc., se moldean en tres tiempos: panza, boca y peana, que se unen antes de estar secos.

Las cerámicas elaboradas a mano son más primitivas y arcaizantes, mientras que las obtenidas en el torno indican un proceso industrial.

Desde muy antiguo se utilizan en Talavera de la Reina los moldes para la confección de ciertas piezas especiales o aquellas que no tienen sección circular, por tanto imposibles de hacer en torno. Como materia prima para el molde se utiliza escayola fraguada.

El colage es una modalidad introducida al final en el alfar de los Ruiz de Luna de una manera experimental y en piezas de pequeño tamaño, como por ejemplo en juegos de café, consiguiendo un espesor de las paredes ligerísimo. Es parecido a la fabricación de las porcelanas por medio de moldes.

Se suele emplear más el torno a pie, que es un sencillo mecanismo que consta de dos ruedas dispuestas horizontalmente en paralelo y unidas mediante un eje vertical que transmite al platillo superior, sobre el que se coloca el barro, el movimiento giratorio de la inferior, de mayor tamaño, que es impulsada por el pie del artesano. En cuanto a la aparición de los tornos eléctricos, no han eliminado del todo a los tradicionales a pie, elevados y con mesa de madera o mampostería.

La introducción del torno es más tardía en la Meseta que en otros lugares, y hasta el siglo III a.C. no se utiliza.

#### **d) Deseccación.**

Una vez moldeados, luego seorean los objetos en secadoras que operan, por lo general, con potencial limitado, para evitar que la excesiva rapidez de desecación agriete las superficies al evaporarse en ellas más agua de la que les puede llegar desde el interior, es pues un proceso muy frenado por la afinidad agua-arcilla (plastecidas). El espesor de las formas varía entre 0'6 y 0'9 cm. en los platos de los siglos XVI y XVII, reduciéndose a 0'5 y 0'4 en el siglo XVIII. Las grandes jarras tenían un grosor hasta de 1'6 cm.

#### **e) Cocciones, esmaltado y pintado.**

Los productos secos pasan al horno de cocción que pueden ser Hoffmann, de timel, de muflas, etc., de donde sale el objeto en "bizcocho", a unos 980° C lo que confiere a las piezas resistencia, estabilidad, sonido metálico, e impermeabilidad absoluta, consiguiendo además evitar la aparición de manchas de carbono debidas a una cocción desigual. Cuando interesa decorar el objeto con pinturas o barnizar (vidriar o esmaltar) su superficie para conseguir una mayor impermeabilidad o la mejor presentación, se procede a una segunda cocción, previo pintado, pulverización o inmersión en una barbotina de la composición esmaltante que convenga, normalmente a unos 920° C. Se usa mucho la que lleva PbO, que forma una capa de silicato sobre la superficie. Así se vidria el gres frecuentemente. La segunda cocción se lleva a cabo en unos recipientes llamados "Cobija", herméticamente cerrados, donde están los objetos, y cuando se enfría el horno se destapa y se sacan. Estos recipientes aíslan a los objetos esmaltados de las llamas directas que ennegrecen y modifican los colores de los esmaltes.

Las **formas de cocción** son las siguientes:

En algunos pueblos los hornos eran comunales y a ellos iban todos los alfareros a cocer por lo que había turnos. Otros eran simples hoyos. Los hornos "árabes" han sido abandonados por la "mufla", generalmente para ciertas piezas de Manises, Talavera de la Reina y Triana, dedicados a obra fina de gran producción y donde el proceso está modernizado.

El modelo de tipo "árabe" está provisto de gruesos muros de ladrillo de tejar para evitar la fuga de calorías. Se compone de tres partes diferenciadas: el "hornillo" o "cocina", normalmente bajo tierra, que es un pequeño recinto abovedado, de igual superficie que el horno propiamente dicho situado sobre él. Tiene un hueco o ventana, llamado "portero", en forma de arco de medio punto por el que se introduce el combustible. Al concluir la cochura este vano se cierra con ladrillos y barro para que el aire no acelere el enfriamiento. En ese lugar, y a modo de repisa al fondo llamada "zache", se verifican las "fritas" que exigen una temperatura superior, entre 1100° C y 1200° C, a la que cuece la loza (foto 4).

En el alfar de Ruiz de Luna se empleó este tipo de horno llamado "árabe"; sólo se instaló uno de túnel o continuo, que consumía petróleo, para la cochura industrial de azulejos, pero no llegó a estrenarse.

En Puente del Arzobispo, con buenos artesanos ceramistas entre los que destacan la familia de la Cal como Félix de la Cal, había un horno de tipo "árabe", en el que se quemaba con leña de



monte bajo, y se hacía una hornada al mes con una cochura de seis a siete horas, donde se alcanzaban los 1000° C y en el enfriado se tardaba menos de un día. Su hermano, Pedro de la Cal tenía dos hornos eléctricos, para el esmaltado; y dos de leña, de tipo “árabe”, para el bizcochado. En éstos últimos se quemaba con tomillo, jara, retama y pino. La cochura llevaba entre ocho o dieciséis horas y el enfriado un día. Solía cocer cuatro ó cinco veces al mes.

En cuanto a la producción, las de Félix eran piezas sin vidriar: cántaros, botijos, orzas, alcancías, bebedores, botijas, etc. Las de Pedro eran piezas vidriadas y policromadas: lebrillos, orzas, aguamaniles, cantarillas, jarrones, tarros de cocina, vajillas, juegos de café, ceniceros, platos y múltiples formas tradicionales y de moderna concepción. El vidriado lo obtienen con caolín, plomo y otros productos; y los colores se aplican con óxidos diversos. Sus descendientes han ido sustituyendo los hornos por otros más modernos y sofisticados y en 1990 el horno árabe inservible se destruyó.

Otro de los hornos de Puente del Arzobispo era el de Timoteo Paciencia con forma circular descubierto, donde se introducían las piezas por arriba, se quemaba con retama, jara y hornija. La cochura llevaba unas seis horas y el enfriado medio día.

La mayor parte de las piezas talaveranas de formas abiertas al cocerse siguen el método mudéjar y se apoyaron en los atifles o soportes que separaban las cobijas, estos atifles tenían tres puntas lo que daba un resultado menos delicado, ya que las marcas quedaban muy evidentes al arrancarse los soportes. Las piezas se horneaban metidas en cobijas, como señalaban las Ordenanzas de 1751. En un inventario de 1779 se nombran “cobijas de atifles” y también “cobijas de clavos”, que podían corresponder a los sistemas antiguo y nuevo para cocer<sup>99</sup>.

En Talavera de la Reina el alfar de “Artesanía Talaverana” tiene un horno de gasóleo con dos cintas de cocción: una para el bizcocho a 1000° C y otra para el vidriado a 950° C. porque se necesita que el esmalte se adhiera bien y no salte o se abra; las piezas entran a 0° C y salen a la misma temperatura, se tardan en cocer de 20 a 24 horas con el enfriado incluido. Si hay prisa se puede regular poniendo los “empujones” a 16 ó 18° C. Esto en cuanto al material vidriado y decorado. Este horno de gasóleo está patentado en Italia y hecho en Barcelona, es muy seguro y de él sacan 14 m<sup>3</sup> de material cada día.

En “Artesanía Talaverana”, Bernardo Corrochano Tornero y Mauricio Delgado Muñoz preparaban unos 3000 kg. de barro cada día de los que se pueden consumir las 2/3 partes, el resto se va almacenando. Hay 11 tornos, de ellos 8 son eléctricos y tres a pie (para piezas grandes). En este alfar solía haber unos 60 pintores además de aprendices y oficiales de 3ª, 2ª y 1ª.

El taller artesanal que nos interesa para el presente trabajo es la **fábrica de Ruiz de Luna** ubicada en un principio en la Plaza del Pan en el Palacio de los Ayala de Talavera de la Reina, conservándose la fachada principal y la vivienda de fines del siglo XVI o principios del XVII (foto 5), el resto ya es del siglo XX. Ocupaba una superficie aproximada de 7782 m<sup>2</sup> en planta baja repartidos entre patios, jardines, corrales, pasajes y secaderos. Hay un dibujo de un plano de 1924 hecho por Salvador Ruiz de Luna que se corresponde con la fábrica prácticamente

<sup>99</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 109-110.

ultimada y en pleno rendimiento (foto 5.1) a partir del que se ha hecho un panel de azulejos por Alfredo Ruiz de Luna en 1984 que se encuentra en el Museo de Ruiz de Luna (foto 5.2).

Un alfar se componía de diferentes zonas: la “tienda de blanquear”, el “portal del raspado”, la “estancia de la obra pintada”, la “estancia de las cobijas”, todas alrededor de un patio y corral. También se distinguen como partes principales, “las albercas para el lavado y decantación de la tierra”, “el molino de trituración de los metales”, “las salas de los tornos”, “la del baño de las piezas después de juguetas” (la primera cocción), “la sala de pintura” y “el horno”<sup>100</sup>.

El proceso completo de elaboración de una pieza, desde su torneado hasta la segunda cochura, lleva entre uno y dos meses, dependiendo sobre todo de la dificultad de los dibujos. La labor más creativa de toda obra cerámica es la del **dibujo y pintado**. Basándose en un boceto previo, inspirado normalmente en grabados, se traslada, mediante un estarcido con una “muñequilla” llena de carbón, a escala sobre la pieza ya esmaltada con una capa blanca de fondo, después si son azulejos se enumeran para luego pasar al horno en una segunda cochura. Con las pautas que dan los números, son colocados normalmente bajo la supervisión del autor. El pintado, la fase actual más artesanal, se hace enteramente a mano, con pincel, preferiblemente de cola de caballo, más dócil y duradero, uniendo los puntos del estarcido con un trazo del pincel fino mojado en manganeso o cobre, luego se aplican las aguadas para el fondo o el cielo, si los hay, y, por último, se decora el resto con pincel grueso y los cinco colores clásicos: azul, verde, amarillo, naranja y negro amoratado. Éstos pueden ser industriales o se preparan en el taller con óxidos de estaño, cobalto, cobre, antimonio, manganeso, etc. Para mantener el pulso firme de la mano, sobre todo al girar la pieza en el torno, se ayuda de un soporte que es generalmente una caña por su limpieza, suavidad y capacidad de deslizamiento. Este apoyo le posibilita, girando la pieza, la realización de líneas rectas, garantizándole un perfecto equilibrio. El producto para el vidriado también es de fabricación propia en la fase más artesanal.

La atmósfera del horno no debe ser reductora cuando los objetos a cocer han sido coloreados con óxidos metálicos pues podrían variar de tamaño.

La dureza y el color de las piezas dependen técnicamente de la naturaleza del barro y de la intensidad calorífica del horno. También es importante el tiempo de enfriamiento del horno, así en el alfar de “Nuestra Señora del Prado” se emplearon entre treinta y cuarenta horas a fin de que todas las reacciones físico-químicas provocadas dentro terminasen a su debido tiempo con la obtención de los tonos y matices deseados.

Los alfareros talaveranos en el siglo XIX seguían una piadosa costumbre en sus hornos de leña de marcar sus portezuelas con una cruz y/o el nombre del santo del día en que se terminaba la cocción y, cargados los hornos con las piezas, se reunían todos los operarios y oficiales, presididos por el maestro del alfar, junto a la boca del horno, y éste pronunciaba estas palabras: “¡Alabado sea siempre el Santísimo Sacramento!”. Al terminar de dar fuego al horno, y después de tapada su boca, se hacía en ella una cruz con barro y se decía: “*Que Dios te dé lo que te falte y te quite lo que te sobre*”<sup>101</sup>.

<sup>100</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 89.

<sup>101</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 49.

Al abrir el horno se realizaba la misma ceremonia que al cerrarlo y se decía la misma frase.

Algunos de los **tratamientos externos** que se han venido dando históricamente sobre una cerámica general son:

- **Espatulado:** Consiste en pulimentar la superficie del vaso crudo mediante una espátula (muy usado a partir de la Edad del Bronce).
- **Bruñido:** Es un brillo metálico obtenido por una cuidada espatulación. Si este bruñido forma dibujos brillantes, generalmente en retícula, la técnica se denomina retícula bruñida.
- **Engobe:** Es una capa superficial que consiste en una lechada de arcilla fina, coloreada o no. Se utiliza en las cerámicas pintadas y puede ser simple o vitrificada. Esta técnica es muy usada en Talavera de la Reina.
- **Pintura:** o baño, que se aplica generalmente después de la cocción; aparece en Oriente en el VI milenio a.C. y en Occidente con el Neolítico.
- **Barniz:** es una capa que se le da a la cerámica antes de la cocción utilizándose ciertos productos que se endurecen con el fuego. Ya en el IV milenio a.C. en el Próximo Oriente existían las técnicas del esmalte, que evolucionaron hasta influir en los productos de Grecia y Roma.
- **Esmaltes o vidriados:** Son barnices a base de plomo que funden con facilidad a baja temperatura, muy usados en las terracotas asirio-babilónicas, también se utilizan productos como bórax o feldespatos, que funden a alta temperatura. Las sustancias alcalinas son las más usadas tanto en Egipto, Siria y Persia. Los testimonios más antiguos que se conocen sobre la técnica del esmaltado son textos referentes al palacio de Ramsés II en Tell-el-Yehudia y al friso de los arqueros del palacio de Nimrud en Babilonia. De esta última ciudad nos han llegado numerosos restos de ladrillos esmaltados. En Talavera de la Reina se usará el esmalte estannífero a base de plomo y además estaño, con el que se consigue el blanco brillante que la caracteriza (destaca históricamente en el vidriado de las cerámicas por estar enclavada en una de las rutas por las que tradicionalmente circulaban intercambios e influencias entre el mar y la Corte). El plomo, el estaño y el cobalto provenían de Portugal, y lo demuestran algunos contratos como el del alfarero Lucas Gaitán que en 1597 hace un pago a un portugués por cobalto “a dos reales y cuartillo la libra”<sup>102</sup>. El comercio con este país en el siglo XVI y parte del XVII fue muy activo, pero después de 1640 tuvieron que buscar el plomo en otros sitios, comercializándose en Madrid, llamándose, dependiendo de donde viniera, de “Inglaterra”, de “Linares” o de otros pueblos de la corona de Castilla. En la segunda mitad del siglo XVII se produce una escasez de plomo debido al embargo que hizo el Estado para proveer las manufacturas de armas. Hay un documento que reproduce Vaca, que muestra como los alfareros Juan Espada, Blas de la Fuente y Pedro

---

<sup>102</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 169.

de Sicilia solicitan en 1641 “que desembarquen el plomo que, por razón de las dichas guerras, se halla embargado”<sup>103</sup>.

El estaño y el cobalto vendrán en el siglo XVIII de Europa, por la aduana de Vitoria y el estaño se compraba en “barras”, “barretas” o “arrobas”. Los molinos donde se preparaban estos elementos para el vidriado se llamaban “Tahonas”. Al vidriado superior se le llamaba de “Pisa” y al inferior, por tener más impurezas, “con cascotes”. El esmaltado solía consistir en una incursión de las piezas o “bañado” en una mezcla de esmalte y agua. En circunstancias especiales se utilizaron otros métodos de esmaltado como los realizados a mano con pincel o brocha en piezas de gran tamaño o azulejería, y en piezas realizadas con las técnicas de la “cuerda seca”, la “arista” o la “cuenca”.

Las **técnicas utilizadas para la decoración** son diferentes desde tiempos remotos como son la impresa, puntillada, estampillada, incisa, acanalada, grabada, excisa, de relieves, de barbotina, de incrustación, etc. Las impresiones se obtienen sobre el barro blando con los dedos (digitales), uñas (uniguales), con conchas (cardiumeduli-cardinales), con espátulas etc. La impresión es la primera técnica que aparece en el Neolítico.

La del “puntillado” se consigue con un instrumento de punta más o menos aguda (frecuente en la Edad del Bronce). Si se imprime un matiz sobre el barro blando la decoración es “estampillada” (en pueblos de las estepas, de donde pasa a los celtas). Al rayarse el barro crudo con un punzón agudo la decoración resulta “incisa”, siendo normal esta técnica desde el Neolítico Final de Occidente; si el punzón es de punta roma se produce un “acanalado” (Bronce Final europeo). Sobre un vaso cocido la incisión produce un “grabado” o grafito con forma de figura (ya en el Neolítico Medio). Si está el barro blando y se extrae parte de él la técnica es “excisa”, formando un ornamento que aparece ya en el campaniforme y afianzándose con la cultura de los túmulos. El “relieve” puede reducirse a cordones decorados a su vez con impresiones, o mamelones. La “barbotina” consiste en abultamientos conseguidos con arcilla muy licuada (llega a su apogeo en las épocas helenísticas y romana). La decoración de “incrustación” se realiza con piedrecillas, betún u objetos metálicos propios del Bronce Final itálico y de los pueblos célticos de Occidente.

### 3.3. RECETAS ESPECÍFICAS TALAVERANAS.

Todas las recetas suponen años de investigación por parte de los maestros de alfar. El baño estannífero talaverano se deriva de la mayólica italiana y se basa en la capacidad del estaño de producir un esmalte opaco, blanco y limpio. Su composición según las recetas publicadas por Emilio Niveiro<sup>104</sup> constaba en cada hornada de:

460 kilos de plomo viejo.

55 “ “ estaño inglés y sal.

640 “ “ mazacote (arena).

<sup>103</sup> Referido también por Trinidad SÁNCHEZ PACHECO, op. cit., pp. 308-311.

<sup>104</sup> NIVEIRO, Emilio (1994): *El oficio del barro: notas de un alfarero*, pp. 64-65.

30 kilos de sal.

Y también según otra fórmula más barata y moderna:

460 kilos de plomo viejo.

20 “ “ estaño inglés.

850 “ “ de arena cruda de Mejorada.

57’5 “ “ sal común.

40 “ “ arsénico blanco en polvo.

60 “ “ carbonato de sosa.

La cerámica estannífera policroma de Talavera de la Reina tiene sus raíces en el siglo XIII realizándose desde entonces ininterrumpidamente. Todas las piezas van siempre esmaltadas por el reverso, cuando son abiertas, o por el interior, si son jarras o piezas cerradas. Este esmalte no es tan cuidado como el del anverso. Tanto las abiertas como las cerradas, se trabajan a torno, cuando son regulares, y a molde cuando tienen escotaduras o son lobuladas. Los adornos, como las asas, se hacen a mano y se pegan con el barro fresco aún, como por ejemplo los perros-candelabros del siglo XVII de influencia china.

En cuanto al proceso del esmaltado talaverano específico se puede explicar a través de una pieza esmaltada por D. Pedro Pablo Gómez que, siguiendo los métodos tradicionales, hace una demostración en la Escuela de Cerámica de Madrid de una copia de un plato con el motivo del “Chaparro” de influencia alcorense (fotos 6-13).

El esmalte usado es el blanco brillante, aunque el auténtico talaverano es el de estaño, que hacía opaco el color, al que se le añade un 5% de bentonita o caolín (para que el pigmento no se sedimente).

Al esmalte de estaño se le agrega una ceniza de quemar hornos, que funciona como fundente. También se le puede agregar goma arábiga que hace que el esmalte no se desprenda. Si lleva este componente, de un día para otro hay que incorporar a esta mezcla formol porque si no se pudre. Todos los materiales procedían de lugares cercanos menos el estaño que era importado. Ahora se emplean minerales como titanio o, más habitualmente, circonio.

El proceso a seguir es el siguiente:

1. Preparación de la pasta con los componentes anteriores y batirla o pasarla por un colador. Para esmaltar hay que tener en cuenta la porosidad del material: se humedece el barro (bizcochada) de acuerdo con la densidad del esmalte, éste es mejor que lleve un par de días preparado para que se adhiera mejor, evitando que esté hecho de más tiempo porque podría pudrirse.
2. Se sumerge la pieza en el esmalte con mucha habilidad, puesto que debe hacerse con rapidez y firmeza, y se retoca con los pinceles (se aconsejan los de marta, jineta o cola de caballo).
3. Se quita lo que sobre con una navaja o espátula.

4. Se retoca con pincel otra vez.
5. Se le puede pasar por una gamuza húmeda para quitar lo que sobra del reverso del plato, y se deja secar.
6. Para pintar azulejos se pone un puente o “pulso” (maderita para apoyarse en vilo).
7. Estarcido: en papel vegetal se puntea el dibujo y se pasa con carboncillo en una muñequilla de hilo poroso.
8. Se preparan los colores que son pigmentos más fundentes (barniz brillante o esmalte transparente, para que no quede opaco el color), el barniz no se necesita si se usa poco color, más goma arábica o azúcar (para que se deslice mejor el pincel).
9. Se prueba el color aparte. Debe secar rápidamente y si se levanta es porque tiene mucha agua.
10. Puede ser que el pigmento lleve poco fundente por lo que se le puede dar un esmalte transparente (fundente) suavemente con pistola.
11. La técnica usada para la decoración es la del fileteado. Se pintan los perfiles con un pincel de punta recortada para que la pintura se almacene y se vaya dosificando para filetear, es específico de Puente del Arzobispo. Hay que tener cuidado de no equivocarse, y en caso de que esto ocurra se debe raspar con cuidado, luego se vuelve a esmaltar, y de nuevo a pintar encima (como la técnica de la acuarela).
12. Se rellenan de color los planos.
13. Por último se vuelve a cocer la pieza.

### **3.4. FORMAS VOLUMÉTRICAS.**

Aparte de los materiales, son esenciales las formas volumétricas para la clasificación de la cerámica. Las históricamente más primitivas tienen tendencias globulares y evolucionan a formas más estilizadas llegando a su cenit con los vasos griegos (ánforas, jarras, hidras, cráteras, calderas, vasos funerarios, etc.) que serán el prototipo de otras formas posteriores. De ahí surgirán muchas de las que conocemos hoy.

A medida que los pueblos y civilizaciones van desarrollándose las formas cerámicas se renuevan también surgiendo otras nuevas según las nuevas necesidades o el concepto estético de la época. Las más comunes son los botes de farmacia, los jarrones con cuello a modo de campana invertida y las asas en forma de cariátides, las piezas con formas de animales, etc.

En el caso concreto de Talavera de la Reina, en un mismo taller se hacían obras de azulejería y vajillas, de ahí que la historia de su loza hay que entenderla siempre en relación recíproca entre la cerámica plana y la volumétrica. Pero si aún es difícil ponerle nombre y apellidos a los importantes conjuntos de azulejería conservados, la tarea se vuelve imposible con la cerámica de mesa (cuencos, saleros, tinteros, orzas, jarrones, bacías de barbero, especieros, lebrillos, fuentes, etc.). Rara vez se cita a Talavera de la Reina desvinculada de la loza, pero no hay que olvidar que fue también una gran productora del “barro colorado” o piezas de alfarería, sobre todo en el siglo XVI. Cuando llega el rey Carlos III las formas pierden las referencias cultas (grabados, escudos, etc.) y se crean piezas y diseños para utilizar en la cocina, ya no hay grandes jarrones y grandes orzas. Como piezas cerradas aparecen la jarra de bola y jarrones de tipo periforme con esmalte refinado. A partir del siglo XX los alfares tenían que evolucionar a talleres de cerámica por haber caído el uso de cántaros, botijos, cazuelas y otras piezas de alfar desplazadas por los usos modernos. Y había que dedicarse a la loza para dar categoría artística al barro popular decorándolo y siendo una buena inversión en un sector nuevo del consumidor.

Aunque mi estudio se centra en la azulejería, mencionaré los tipos de piezas volumétricas encontrados en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, al estar muy relacionadas:

- Alcuza: Son vasijas generalmente cónicas de base ancha y boca muy pequeña para el aceite. Dentro de un mismo alfar las hay de muy diversos tamaños. Se encuentran en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo manteniendo en ellas la tradición medieval (foto 14).
- Ánfora: Su origen está en las ánforas griegas y romanas. Suelen ser piezas de gran tamaño con labio redondo vuelto, cuello estrecho y alto, cuerpo periforme, base en anillo y asa de cinta rematada en la parte inferior con un mascarón en relieve. La decoración se suele distribuir por toda la pieza (foto 15).
- Bacía: Su origen está en la de metal que usaban los barberos para remojar la barba. Suele ser una pieza cóncava normalmente con forma de concha o venera con superficie gallonada y borde festoneado (foto 16).
- Bandeja: Pieza plana o algo cóncava que suele ser alargada y tener ocho lados, a veces con bordes de gallones (foto 17).
- Botijo: Pieza de barro poroso u objeto de basto con cuerpo esférico, asa en la parte superior y pitorro con boca grande para echar el agua a un lado y en el lado opuesto un pitorro para beber. Otro modelo lleva cuatro pitorros pequeños y otro, que se usa para la nevera, con base ancha y poca altura (foto 18).
- Cántaro: Objeto de basto de perfil ovoide, esbelto gollete y boca excavada. El asa sale del centro del cuello y termina en lengüeta en la parte más ancha de la panza. Se fabrican ya menos para su fin primordial, que es el de transportar y almacenar líquidos, pero se venden en los alfares de “fino” donde son vidriados y decorados. Se dan sobre todo en Puente (foto 19).

- Cuenco: Vasija honda y ancha, y sin borde o labio. Suele tener forma hemiesférica, normalmente decorado en el exterior y en el interior de la pieza (foto 20).
- Escribanía: Son objetos que se utilizan para la escritura a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Se situaban en la sobremesa y solían tener dos pocillos para la tinta, ocho orificios para las plumas, un receptáculo para la tembladera y un hueco de cajón lateral para los demás útiles de la escritura (foto 21).
- Escudilla: Vasija ancha con forma de cuenco hemiesférico con base plana rehundida (foto 22).
- Especiero: Objeto de cocina normalmente con tres cavidades y forma triangular (foto 23).
- Jarras: Son objetos de basto. Se dan en casi todos los alfares españoles o para agua o vino, vidriadas o sin vidriar, y de todos los tamaños. En el siglo XVIII destacan las jarras de “bola” (foto 24), con asa retorcida, hendiduras agallanadas en el cuello y en la parte inferior de la panza, con influencia alcorense. La jarra, junto con el cántaro para agua, son los recipientes más fabricados en la Península. Mención especial requieren las jarras para el vino de Puente del Arzobispo, llamadas “jarras borrachas” (foto 25) de boca trebolada del último tercio del siglo XIX y muy imitadas en Toledo. Otras son las “jarras de engaño” o “burladeras” (foto 26) que tienen un cuerpo más globular que continúa en un gollete más pronunciado, con varios pitorros similares a los de los botijos; generalmente llevan diversas incisiones con punta de cuchillo sobre el barro blando que confunden al ir a beber, derramándose el líquido por los orificios.
- Jarrón: Suelen ser piezas grandes torneados con base alzada, cuerpo ovoide con dos asas apoyadas normalmente en máscaras de animales, cuello troncocónico de paredes divergentes y boca regresada con doble moldura. En el cuerpo central suele aparecer pintada una escena de figuras y animales (foto 27).
- Jarros de cementerio (Talavera de la Reina): decoración exclusiva en azul y las iniciales del difunto (foto 28). También destacan los “jarros de pico” de cuerpo troncocónico, peana, vertedor moldeado y asa rectangular, que sigue las formas de los jarros de metal (foto 29).
- Lebrillo: Recipiente con base circular, paredes rectas y abiertas y borde saliente. Suelen tener las marcas de los soportes de cocción o atifles. Se dan sobre todo en Talavera de la Reina. Su uso original era para lavar los pies o la ropa (foto 30).
- Mancerina: Plato con forma de concha, con un asa y una jícara en el centro de forma circular en la que en origen se servía el chocolate (foto 31).
- Orza: Vasija típica de Talavera de la Reina. Suele ser una pieza alta, vidriada y sin asas (foto 32). Puede tener forma de “tonel” que se divide horizontalmente en tres franjas separadas por un cordoncillo, la central es más ancha y suele llevar el tema principal (foto 33). Se utilizaban para uso doméstico como guardar conservas. Otra forma de orza



es la de “cebolla” que tiene una forma lenticular con boca estrecha, borde redondo vuelto y base de anillo (foto 34). En este caso su función era la de contener semillas o grasas en las farmacias.

- Piezas con formas de animales: En el siglo XVII empezaron este tipo de objetos con formas especialmente de mochuelos y de leones chinos de rizada melena en candelabros, por ejemplo, que persisten hasta nuestros días (foto 35).
- Piezas o bote de farmacia: (“albarello” en italiano): Pieza de vajilla pequeña que suele ser de cuerpo cilíndrico para guardar hierbas medicinales. Se crearon durante los siglos XVII y XVIII y son las piezas más genuinas talaveranas. Las de El Escorial tienen paisajes de la serie Policroma y son de gran interés ya que, al ir el nombre del prior para quienes fueron realizadas, nos dan una fecha aproximada de datación (foto 36). Normalmente se realizaron para las farmacias de las distintas órdenes religiosas: los agustinos, los franciscanos, los dominicos, etc. y suelen ser blancas con inscripciones en azul o vidriadas en azul, casi transparentes, con inscripciones en blanco.
- Pilas de agua bendita: decoradas con la Virgen del Prado, como las burladeras. Tienen un marcado carácter popular y debieron fabricarse a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Estas pilas fueron imitadas por otros centros ceramistas españoles. Algunas se conservan en el Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina y otras en el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Van decoradas de forma muy simple aunque a veces llevan adheridas unas hojas de helechos en relieve alternando con pequeñas flores de influencia alcoreña y contornos muy barrocos. El tema mariano habitual se desarrolla en la placa posterior, mostrando ciertas zonas en un ligero relieve, en especial la silueta de la Virgen y sobre todo las cabezas de la Virgen, el Niño y los angelitos. Su ingenuidad resulta deliciosa. Algunas de estas piezas de agua bendita, conservadas en el Museo Ruiz de Luna, también son objeto de mi trabajo debido a que tratan el mismo tema de la Virgen del Prado que aparece mucho en la azulejería estudiada.

Otros temas religiosos que las decoran son la Virgen de los Dolores, la Divina Pastora, la Purísima, Cristo (foto 37), etc. Tal vez estas reproducciones religiosas justifiquen la costumbre de las damas de la época a masticar “búcaros” o “brinquños” que eran pequeñas vasijas para beber agua, que estaban hechas de una arcilla que cuando estaba mojada despedía unos olores agradables que producían un color pálido en la piel, trastornos gástricos graves, en especial el de los “vientres opilados”, reducían la fertilidad o incluso provocaban abortos siendo criticado por los confesores pero sin éxito.

- Plato: Torneado normalmente de base anular, fondo cóncavo o plano y ala convexa con forma de castañuela, gallonada o festoneada. En el cuerpo central se suele representar un tema concreto (foto 38).
- Salero: Objeto de cocina con una cavidad redonda central y forma cuadrada (foto 39).
- Salvilla: Tipo de bandeja o plato torneado en forma de disco cóncavo sobre base cilíndrica con una o varias encajaduras donde se aseguran las jícara (foto 40).

- Tintero: Recipiente para contener tinta. Se dan sobre todo en los siglos XVI y XVII (foto 41)
- Vasera: Utensilio de cocina para cinco recipientes. Es una plancha de forma cuadrada sustentada por cuatro pequeñas patas circulares ligeramente aplanadas (foto 42).

### 3.5. FORMAS PLANAS O AZULEJERÍA.

El uso de la cerámica como soporte pictórico y su aplicación en la arquitectura del siglo XVI al XX hace que cambie la visión espacial de la misma pasando de las tres dimensiones de las piezas volumétricas a las dos dimensiones de la cerámica plana o azulejería.

Aunque se conoce azulejería desde el siglo XIII en el uso de pavimentos, es en el siglo XV, con el arte mudéjar y morisco, cuando se desarrolla más. Y será en el siglo XVI cuando adquiera su esplendor al introducir Niculoso Pisano las nuevas técnicas renacentistas italianas. Así los mejores azulejeros españoles son de este siglo, destacando Juan Flores, Juan Fernández y José de la Oliva que trabajarán para la corte, el clero o las instituciones oficiales.

Ya los ceramistas del siglo XVIII sufrirían una falta de preparación técnica y artística en comparación con los buenos dibujantes de los dos siglos anteriores que habían logrado elevar un producto artesano hasta la categoría de lo artístico. Las composiciones de azulejería se habían convertido en grandes lienzos en los que dar rienda suelta a la imaginación. Pero cuando la calidad del dibujo decae, los trabajos de azulejería, campo en el que primero se resiente la crisis, comienzan a ser abandonados ante la falta de pintores suficientemente expertos. Por tanto, desde inicios del siglo XVIII se dejarán de producir prácticamente paneles y frisos de azulejos. Serán Enrique Guijo y Emilio Niveiro Romo con el proceso de “renacimiento” en 1908, los que devolverán el prestigio a la azulejería talaverana.

Sin embargo, a pesar de la decadencia, se siguieron haciendo algunas obras extraordinarias como la azulejería de la sacristía de la basílica de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina realizada entre 1726 y 1761. Estas fechas nos indican el tiempo tan diferente en que fueron hechos estos azulejos. Todavía se ve el dominio de las composiciones decorativas, pero ya con el decadente gusto barroco. Puede considerarse esta sacristía como la más grande genialidad de los antiguos maestros alfareros talaveranos, que se pueden leer en abreviaturas: Sigüenza, López, Rodríguez, Martínez y Moya. Estos ceramistas son nombrados por Vaca González, así por ejemplo del Maestro José Rodríguez Moya dirá, además de que pinta uno de los azulejos de la sacristía de la ermita de El Prado<sup>105</sup>, que es junto con Luis López de Sigüenza, Alonso Ximénez de la Paz y Francisco Antonio Hernández los que colocarán los nombres de las calles de Madrid en cerámica<sup>106</sup>. También dirá que el maestro Clemente Collazos está

<sup>105</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 249.

<sup>106</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 253.

relacionado con los azulejos de esta sacristía ya que los apellidos de su mujer Rodríguez Moya se relacionan con las firmas que aparecen en estos azulejos<sup>107</sup>.

Pero lo verdaderamente importante en azulejería se hizo a partir del siglo XVI. Entonces se comienzan a decorar las arquitecturas con cubiertas cerámicas, por su resistencia a los factores atmosféricos, perdurabilidad del colorido, bajo mantenimiento, fácil limpieza y variedad de recursos decorativos. Entonces los azulejos serán más importantes que las piezas de vajilla. Se hacen altares policromados, frontales imitando piedras (como mármoles) y ricas telas góticas y del Renacimiento, exvotos, alizares, lápidas funerarias, arrimaderos, azulejos de censo, y también frisos de azulejos de repetición del mismo motivo o continuos en Talavera de la Reina, Candeleda, Escalona, Torrijos, Almorox, Puebla de Montalbán, El Casar, Yuste, El Paular, y muchos pueblos más donde se trabaja con una técnica gráfica basada en las tonalidades de las aguadas y en un colorido limitado pero bien empleado.

El dibujo en lo monumental es minucioso y cuidado, sobre todo en la azulejería, y éste se ordena con lógica severidad. Así, por ejemplo, los zócalos se componen a base de un rectángulo central y cuatro paneles a los lados completando la traza regular del arrimadero. A menudo temas figurativos y ornamentales se integran en composiciones de retablos y frontales que se les llama con el nombre de “Ricos” y que se constituyen con azulejos imitando telas y bordados de dibujo repetido, alternándose con las composiciones de las imágenes de Jesús, la Virgen o Santos, enmarcados en compartimentos de formas diversas y medallones a modo de camafeos. En el Museo Ruiz de Luna hay algún ejemplo que estudiaré más adelante como el panel de la “Inmaculada, S. Francisco y S. Antonio” (nº 13578) y el del “Obispo S. Blas, Sata. Catalina y Sata. Lucía” (nº 3329).

Se podría decir que la decoración de paneles de azulejos es una derivación del mosaico romano. Éste se consigue por la incrustación de piezas, formando alicatados, y por las técnicas de “cuerda seca de arista” (vista en el capítulo 2. Consideraciones históricas) y “planos” (que veremos más adelante).

Los azulejos “a la grasa” llevan una decoración pictórica que se aplica sobre el esmalte ya cocido. En España se usa por primera vez en Alcora en el siglo XVIII.

El **proceso de realización** de un panel de azulejos en Talavera de la Reina comienzan a hacerse en el siglo XVI según la técnica italiana, llamada también de “superficie plana”, en la que se formaban losetas sobre las que, una vez secas, se las daba un baño vítreo monocolor y se calcaba o pintaba el dibujo. Tras la segunda cochura se cortaban las piezas de acuerdo al dibujo matriz con una herramienta llamada “pico”. También se podrían haber cortado y luego vidriado, pero de esta forma el vidriado no quedaba uniforme y liso. Luego se les aplicaba pigmentos combinando los colores, cubriéndose después de barniz antes de cocerlas de nuevo. Es de destacar en este siglo que se perfilaban los motivos en azul y se pintaban con amarillo, con verde y con azul; de esta época son también las nubes acaracoladas, nubes de punto y árboles con copa escalonada, denominada de pan.

---

<sup>107</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 268.

Los azulejos españoles se emplean para decorar muros según la tradición musulmana de Sevilla, Córdoba, etc., que luego pasará a territorio cristiano, mientras que los italianos se usan sobre todo en solerías. En España se crean verdaderos tapices cerámicos complejos mientras que los italianos suelen usar temas simples decorativos.

Entre la azulejería encontramos paneles de mosaicos y azulejos de repetición, que en la última etapa del alfar de Ruiz de Luna se realizarán con la técnica de la “tropa”, consistente en pintarlos con unas plantillas recortadas según los diferentes colores. En los azulejos del siglo XVII la materia da calidad y firmeza al trazo, y el dibujo es más variado y perfecto. Entre los azulejos de repetición se encuentran los del “florón principal”, “florón arabesco”, la “estrella plumada”, el “clavo” y los de “la punta de diamante”, que ofrece una impresión de “trompe l’oeil”; este último es un tema muy popular que pasará a Sevilla y a Portugal. En la iglesia de San Juan Bautista de Talamanca del Jarama (Madrid) destaca el zócalo decorado con azulejos de “clavo” y el motivo que se repite es el mismo del zócalo con las armas de Altamira de la ermita de la Virgen de la Gracia, en el pueblo de Velada (Toledo).

En cuanto al tamaño de los azulejos, en los primeros años del alfar de “Nuestra Señora del Prado” eran de 14 x 14 cm., más pequeños que los posteriores, de 15 x 15 cm. e iguales que los antiguos, oscilantes entre 13’5 x 13’5 y 14 x 14 cm.

En los primeros años del siglo XVII se siguen manteniendo las mismas características en azulejería del último tercio del siglo XVI, resultando difícil distinguir las obras del cambio de siglo, y será durante los años 20 ó 30 cuando empiecen las diferencias estilísticas.

Los siglos en que la cerámica talaverana goza de más esplendor fueron en España años de profunda religiosidad. Es en la azulejería donde se manifiesta más el ámbito religioso como verdaderos objetos de arte y contemplación. Cada obra pasa a ser única y deja de ser anónima en muchas ocasiones.

Los **temas principales** religiosos eran sacados de grabados, que se basaban en iconografías tradicionales tomadas de fuentes como la “Leyenda Áurea” de Jacobo de la Vorágine. Solían estar rematados por cenefas o motivos secundarios tomados también de grabados que, a su vez, se inspiraban en libros de arquitectura como el de Servio o el de Vitrubio<sup>108</sup>. La estudiosa Forthingham mantiene que se basan en los libros de los entalladores, cuyos motivos utilizará mucho el ceramista Hernando de Loaysa. Los temas geométricos rara vez se ajustan a la rigidez de la línea, se pintan como se quieren, sin patrón, a veces imitando las lacerías árabes, otras repitiendo un motivo sencillo. Las cenefas que suelen rematar las composiciones en el siglo XVII son las “puntillas de Berain” y el “encaje de bolillos”, roleos complicados y movidos y “rocaille” al final.

De los alfares talaveranos salieron en los siglos XVI y XVII numerosísimas placas devocionales, paneles de azulejos, frontales de altares y retablos. Es en esta época cuando se producen los revestimientos azulejeros con composiciones descomunales de mejor calidad artística de los conocidos como talaveranos, que sustituyen a la pintura mural. En muchos casos, como señala Alfonso Pleguezuelo, estas azulejerías se colocaban para proteger la parte baja de los muros de

<sup>108</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 333.

humedades y deterioro, pero en ocasiones se realizaban programas decorativos completos, como el de la iglesia de Piedraescrita<sup>109</sup>, pueblo de la provincia de Toledo perteneciente al ayuntamiento de Robledo del Mazo, que tiene un carácter redentorista (foto 42.1).

En los azulejos de composición, reservados a los oficiales de primera y al maestro de taller, se ve claramente la interpretación que hicieron los artistas y artesanos de unas corrientes estéticas, sociales e ideológicas. Lo normal es que se inspiraran en las obras anteriores, sobre todo renacentistas, por tanto, en cuanto a temas, no son creadores. Los faentinos son los primeros que introducen la figura (religiosa o no), dando origen al género histórico, que se seguirá especialmente en Urbino donde se hacen copias de Perugino y más tarde de Rafael. En Talavera de la Reina estas composiciones históricas tienen un marcado acento “naïf”. En iglesias o ermitas van formándose retablos o frisos que narran de manera figurativa los misterios de Cristo, la Virgen o los Santos, pasajes del Antiguo Testamento, o escenas Apocalípticas.

Como se ve, el azulejo o loseta de barro vidriado servía para decorar con composiciones pictóricas que desarrollaban sobre todo temas religiosos pero, en menos ocasiones, también temas profanos. A medida que se acerca el siglo XVIII y hasta el XIX las composiciones van disminuyendo de tamaño y de complicación, siendo frecuentes las de un corto número de azulejos o de placas. Muchas están en las puertas de los edificios religiosos haciendo alusión a la vida del Santo o la Virgen a la que se dedica la devoción de la iglesia, o en las puertas de las casas o edificios civiles con los Santos protectores dependiendo de la actividad económica de sus moradores, como por ejemplo las “Santas Justa y Rufina” patronas de los alfareros. Estas podían ser placas pequeñas y cuadraditos de azulejos, generalmente de carácter votivo, con leyendas alusivas a milagros. Así destacan pequeñas composiciones que hizo José Mansilla para el convento de las agustinas de Talavera de la Reina con la figura de la “Virgen del Socorro”, de las que se hablará más adelante. Otro ejemplo mariano es la representación de una muchacha de rodillas invocando a la “Virgen del Prado”, su patrona, con una inscripción que reza: “*Dibino milagro de la Sma. Virgen a una joben librándola de un toro*”. De este estilo también están las placas mortuorias, casi todas de los siglos XIX y XX, que solían tener poco dibujo decorativo, ser de un pequeño tamaño y llevar inscripciones alusivas al hecho, normalmente en manganeso.

Los pintores de cerámica de este período parecen estar más cerca de la pintura mural y ornamental que los anteriores e insisten en decoraciones más italianizantes que flamencas.

A menudo los retablos de azulejería, que dan mucha más luminosidad, sustituyen a las pinturas y esculturas, siendo una solución más barata en las pequeñas iglesias de pueblos y en paneles para palacios que encargaban los reyes y nobles. Algunos ejemplos son los frisos en Ayuntamientos como el de Villaviciosa (Portugal) y el de Toledo de 1696, y palacios como el del Infantado de Guadalajara, Sesa y Altamira de Torrijos (Toledo) o Fabio Nelli de Valladolid. Y continúan durante estos siglos las composiciones de complicada iconografía religiosa, como es el caso del “Camarín de la Virgen del Rosario” en Alcázar de San Juan (Ciudad Real), aunque abundan más las de una figura aislada. También se dan obras de azulejería religiosa en la “Ermita de Nuestra Señora del Prado” (frisos de los misterios de la Virgen y su ascendencia,

---

<sup>109</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso (1995): *Las lozas y azulejos de Talavera en el Siglo de Oro*, en Cerámica, Arte y Devoción. Colección Carranza. Daimiel, Excmo. Ayto.

según San Mateo), en el convento de las Carmelitas en Toledo y en la solería, no decorada, del Palacio Real de Madrid del siglo XVIII.

### 3.5.1. PRINCIPALES AZULEJEROS.

El siglo XV, con un pie en la Edad Media y otro en el Renacimiento, fue un momento crucial en que los artistas empezaron a tener nombre, destacando del anonimato colectivo de los talleres. A pesar de ello, de los maestros creadores de azulejos de los siglos XVI y XVII apenas se ha identificado alguna obra por lo que es difícil ponerlos en relación con su posible producción sin un alto riesgo de error. Pero sí se han conservado contratos y algunas piezas firmadas y datadas, lo que ha permitido considerar unas autorías, alrededor de las cuales giran muchas piezas anónimas. Entre los que más destacaban en estos siglos, era muy frecuente que llevaran una vida itinerante, como ocurría con los pintores de caballete o los de obra mural.

Los azulejeros más importantes documentados de estos siglos son los Loaysa, los Gaitanes (Alonso de Figueroa Gaitán), Juan Floris, Gerónimo Montero, Juan Fernández de Oropesa, Jusepe de la Oliva, los Talavera (Melchor de Talavera), Antonio de la Cueva, Antonio Díaz, Francisco Muñoz de la Ballesta, Juan de Echevarría, los Morales, Juan de la Espada (“alfarero de S.M. la Reina” entre 1630-1663), Luis López de Sigüenza, Juan de Espinosa, Blas de Tapia, etc.<sup>110</sup>.

En el siglo XX, en el taller cerámico de Ruiz de Luna las vasijas, a imitación de otras antiguas, no se marcaban<sup>111</sup>, sin embargo los azulejos, además de llevar cada uno por detrás el escudo representativo, que más adelante describiremos, iban firmados, en la mayoría de los casos, sobre el ángulo inferior derecho del panel. De 1908 a 1915 aparece “Rviz de Lvna, Gvijo y Cía. decoradores ceramistas”. De 1915 a 1943 “J. Rviz de Lvna” solo o seguido de “ceramista” y desde este año hasta 1961 “Cerámicas Rviz de Lvna, S.L.”. En todas las variantes las firmas iban seguidas de la fecha y el lugar de origen. En algún trabajo figuró el nombre del maestro pintor, como en el retablo de Santiago, que veremos más adelante, y zócalos de la sacristía de la ermita de la Virgen del Prado, acompañados de “Me fecit”.

**Hernando de Loaysa** es el alfarero más destacado de fines del siglo XVI. Se le conoce porque habla de él el Padre Diodoro Vaca<sup>112</sup>, como miembro de una cadena de ceramistas emparentados, hecho muy frecuente en Talavera de la Reina. Su suegro fue el alfarero Antonio Díaz, y su yerno, el alfarero Juan Fernández de Oropesa. En 1586 vive y trabaja en Valladolid para el altar de la iglesia de San Pedro en el pueblo de la Vega, para el colegio de San Gabriel y para el palacio Nelli donde utilizará los emblemas como motivos decorativos, costumbre que se extendió en el barroco, tanto en pintura como en literatura. En este palacio se inaugura una

---

<sup>110</sup> A algunos de ellos se los menciona en una relación de alfareros que había en Talavera entre los siglos XVI al XVIII que hacen VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 165-166. También hace referencia a ellos M<sup>a</sup> Carmen GONZÁLEZ MUÑOZ en op. cit., pp. 351-357.

<sup>111</sup> Pues como nos dice B. MARTÍNEZ CAVIRÓ en la *Cerámica de Talavera*, p. 12: “La cerámica antigua del área talaverana nunca lleva marcas”. VACA y RUIZ DE LUNA en *Historia de la cerámica de Talavera y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*, p. 141, dicen que en ninguno de los ejemplares de loza antigua talabicense han visto el nombre o la contraseña del artista decorador, ni la marca del alfar.

<sup>112</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 185-187.

“nueva manera” con escenas mitológicas, paisajes y jaspeados dentro de espacios geométricos o “compartimentos” con unos medallones imitación de los ovales de bronce y embutidos de jaspe que conecta con la mejor pintura mural contemporánea. Utiliza una magnífica técnica para sus fondos azules con toques de blanco en los puntos de brillo, inspirada en la serie “berettina”, que se produce en varios lugares italianos, especialmente en Venecia y Génova.

En 1595 Loaysa reside en Talavera de la Reina donde recibirá el encargo de realizar la decoración de la “*Sala de Linajes*” del palacio del Infantado en Guadalajara, que desgraciadamente sólo se conoce por fotografías, ya que se destruyó durante la Guerra Civil. Su ornamentación es similar a la del palacio Nelli con compartimentos regulares en forma de “T” (foto 42.2), dentro de los cuales había unos medallones ovales, con el interior jaspeado y unos rectángulos con figuras mitológicas y paisajes. Como elemento de relleno aparece el “pámpano ondulado continuo” y los compartimentos van separados por el motivo de “eslabón de cadeneta” que aparecerá en otras piezas de Loaysa.

Otros grandes azulejos los crea en 1603 para las salas del palacio de Villaviciosa en Portugal con escenas del “*Gigante Goliat*” y de la “*Medusa*” que producen la misma sensación de “horror vacui” que otras obras de este autor.

Frothingham atribuye a Loaysa la azulejería de la ermita de “*Nuestra Señora de la Gracia*” en el pueblo toledano de Velada, con un retablo central dedicado a San Ildefonso y dos laterales que ascienden hacia la cúpula de la capilla, con historias de la vida de Jesús y de María, sobre todo por el hecho de que todas las escenas estén separadas por la cenefa de “eslabón de cadeneta” y porque unos escudos están en compartimentos<sup>113</sup>.

**Luis de Loaysa** ocupa el puesto de “alfarero de su majestad el Rey” en 1635. No se sabe cuándo nació ni cuándo murió, pero está emparentado con la familia de los Figueroa pues es sobrino de Juan de Figueroa. Declara el 21 de Diciembre de 1601 “no tener tutor ni curador de su persona y bienes”<sup>114</sup>.

**Alonso de Figueroa Gaitán** es el autor del panel con escudo de la Orden Jerónima de “*Santa Catalina*”, cumbre dentro de la pintura tricolor y de ferroneries, que se expone en el Museo Ruiz de Luna con sus iniciales F.G. y que estudiaré más adelante. Es una obra de la que se ha conservado documentación en Valladolid, ciudad en que este ceramista recibió el encargo de decorar en 1601 el *palacio del duque de Lerma* con motivo de la visita del rey Felipe III. En 1610 le encarga Rodrigo Calderón, el benefactor del *Convento Porta Caeli* de monjas dominicas, también en Valladolid, la decoración del púlpito. En 1618 realiza los azulejos, junto con Francisco Muñoz de la Ballesta, que pudiera ser su pariente<sup>115</sup>, para el *palacio de Madrid del duque de Uceda*, hijo del duque de Lerma. En 1638 se realizaron dos grandes series para la *Ermita del Prado de Talavera* que permanecen “in situ” en las naves laterales, una, la de la epístola, dedicada a la vida de la Virgen, y, en el lado del Evangelio, el retablo de la vida de Jesús precedido de la representación de personajes bíblicos que componen la genealogía de Cristo. Por debajo hay un ancho friso con motivos de hojas de acanto, que ya aparecían en El

<sup>113</sup> Descripción del retablo hecha por VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 299-300.

<sup>114</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 188.

<sup>115</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 208.

Escorial realizados por Juan Fernández. El colorido de los dos retablos es diferente: el de la vida de la Virgen es más suave, predominando el azul, al que se añade amarillo y naranja; mientras que en los azulejos de la vida de Cristo predomina el naranja fuerte, mezclado con blanco y verde. También la factura de ambos retablos es distinta, habiendo más energía en los rostros de los personajes de la “genealogía” que llega a ser casi expresionismo en la “flagelación”. En los dos retablos los paneles están enmarcados por una orla de estrías y otra floral y la separación de las escenas se hace con figuras antropomorfas, con la parte inferior terminada en garras.

**Juan Floris** es el primero que en Castilla pinta azulejos con técnica renacentista italiana y con lenguaje flamenco, considerando su origen en los grabadores de Amberes.

Era hermano del grabador Cornelis Floris y aprendió la técnica ceramista en el taller de Guido Durantino (de Andries), por lo que su obra acusaría siempre el estilo flamenco y la técnica italiana que no abandonaría. Se dice que introdujo en España los grabados de su hermano y de Cornelis Bos, ambos dibujantes de Amberes, editados por Cristobal Plantino, láminas que circularon de la mano de Arias Montano. Estos grabados fueron inspiración de pinturas, de portadas de libros y de motivos cerámicos.

La importancia y valor de Juan Floris se aprecia al haber sido inscrito en la Corporación de San Lucas de Amberes en 1530. La fecha de su venida a España estaría en torno al año 1558 estableciéndose en Plasencia debido a una serie de encargos. Allí permanece hasta el 3 de septiembre de 1562, fecha en la que el rey Felipe II le manda hacer un contrato para encargarle la obra de azulejería para el *Alcázar de los Austrias en Madrid*, concretamente para la *Torre Nueva o Dorada*, obra donde Juan Bautista de Toledo conjuga el estilo italiano de los palacios de Roma y el estilo flamenco. En ese contrato se dice que pintaría y realizaría en Talavera todos los azulejos que le pidieran para los reales sitios. Firmaron como testigos el capitán e ingeniero italiano Francesco Paciotto y los españoles Pedro de Hoyo, que era el secretario de Felipe II, y los maestros Luis y Gaspar de Vega. Por tanto, Juan Floris se trasladará a Talavera de la Reina ya en esta época, apareciendo censado en 1565 en la parroquia de San Pedro, considerado morador, no vecino<sup>116</sup>.

La preocupación de los talleres talaveranos por la calidad de sus productos está demostrada al contratar a artistas extranjeros.

Ceán Bermúdez, su biógrafo, afirma que trabajó en el *Alcázar*, en la *Real Casa del Pardo* y de *Riofrío*, en el bosque de Segovia, aunque nada de la obra que hizo en los dos últimos lugares se conserve<sup>117</sup>.

Felipe II el 20 de marzo de 1562 lo nombró su “criado” proveedor y maestro de azulejos con la obligación de crear los patrones para pavimentos y paredes de sus edificios y de instalarlos él mismo<sup>118</sup>, con el sueldo de 12 placas al día que importaba cada una diez maravedíes. El maravedí era la moneda más empleada al hablar de precios, salarios, ingresos y cobros; cuando el importe era mayor se usaba el real y cuando la cifra era muy elevada se utilizaba el ducado. El

<sup>116</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 334.

<sup>117</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 334.

<sup>118</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 334.



8 de noviembre de 1563 se encuentra una remesa de azulejos de Juan Floris en el palacio de El Pardo que se estaba reformando. En 1566 siguieron las obras en este palacio solándose varias habitaciones.

El 25 de junio de 1564 Felipe II ordena que se den prisa en las obras del cuarto del rey en el Alcázar, y se queja, dirigiéndose al arquitecto Juan Bautista de Toledo, de que *“aquel Floris comenzó a poner unos pocos de azulejos y después no ha venido más, y a lo que yo he visto no trae con muchos los que dijo, sabed de él lo que pasa”*. El 27 de julio de ese mismo año estaban casi acabadas las habitaciones del rey y se le ordenó que se dedicara a solarlas con azulejos de Talavera de la Reina. El 29 de septiembre se señalaba en una carta de Luis Hurtado a Pedro de Hoyo que dichos aposentos estarían terminados para el 7 de octubre.

Hay un gran número de obras que, si no directamente de la mano de Juan Floris, tienen una gran influencia de su estilo y casi siempre llevan “ferroñeries”. Balbina Martínez Caviro dice que es suyo el panel de “*San Nuflor*” en el Museo Arqueológico de Madrid; en el mismo lugar están los tres paneles procedentes del convento de Santo Domingo el Real de Madrid, con los temas de “*El martirio de San Esteban*”, “*El abrazo en la Puerta Dorada*” y “*San Juan en Patmos*” que Frothingham le atribuye. También dentro de su círculo están los paneles con las figuras de “*San Marcos y San Antonio Abad*”, realizados para la capilla de los Jerónimos de la Alcoba, cerca de Talavera, hoy en el Museo de Cerámica de Barcelona, según Trinidad Sánchez Pacheco<sup>119</sup>.

Aunque las obras que se le atribuyen son dispares, las únicas firmadas con el anagrama de I. F. (Ian Floris) son dos paneles que quedan in situ de los “*Apóstoles San Pablo y San Andrés*” en la iglesia de Garrovillas (Cáceres) fechados en 1558<sup>120</sup> y enmarcados con grecas de origen flamenco y entrecruzados de cintas blancas, tipo “ferroñeries”; los colores usados en la composición son el azul y el amarillo con toques de verde. Una publicación de Ángela García Blanco nos da a conocer este retablo<sup>121</sup>. También se le atribuye el retablo de “*San Vicente Ferrer*” en Plasencia (antes iglesia de Santo Domingo). Platón Páramo nos da noticia de otra obra realizada antes de su venida a Talavera de la Reina y, por tanto, pudiera ser de su taller de Plasencia.

Sus obras destacan por sus composiciones simplificadas, la inspiración de la figura humana en el idealismo, la preocupación por conseguir el movimiento y el gesto grandilocuente.

El 21 de noviembre de 1566, poco antes de su muerte el 1 de noviembre de 1567, este ceramista es testigo de las pruebas que Gerónimo Montero realiza en Talavera de la Reina por mandato del rey Felipe II<sup>122</sup>.

**Gerónimo Montero** es un químico sevillano que introducirá la cerámica de tipo “esponjada” en Talavera de la Reina. Según Platón Páramo, trajo varios metales de Sevilla y ensayó con ellos

<sup>119</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 334.

<sup>120</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso, op. cit., p. 22.

<sup>121</sup> GARCÍA BLANCO, Ángela (1970): “Unos azulejos firmados y fechados en Garrovillas (Cáceres)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid, pp. 173-191. También se habla de ello en el Summa Artis: Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, pp. 333-334.

<sup>122</sup> GESTOSO y PÉREZ, op. cit., p. 250. Transcribe en su integridad unos documentos, proporcionados por el conde de Valencia de Don Juan.

echándolos en la parrilla y quemándolos con estaño, cociéndolos en el horno y moliéndolos después en el molino de vidriado. A casa del alfarero Juan de Figueroa llevó estos materiales y allí los vidrió el oficial del alfar Antonio Díaz y los pintó Gerónimo Montero en azul, jaspeando algunas piezas y poniendo su nombre y el de Talavera por detrás. El jaspeado, queriendo imitar el mármol, se usó para rellenar espacios que eran enmarcados por una cartela, un cordón o con orlas de hojas de acanto.

Este autor sevillano realizará un conjunto interesante procedente del convento de la *Orden de los Hermanos Hospitalarios de “San Antonio Abad”*, de iconografía narrativa, hoy conservado en la basílica de la Virgen del Prado de Talavera de la Reina, y otro “in situ”. Su concepción está también íntimamente ligada a los grabadores de Amberes contemporáneos. La mayor parte de los azulejos se fechan en 1569-1570. Dos de las escenas: las “*Tentaciones de Jesús*” y el “*Descendimiento*” han sido tomadas respectivamente de un cuadro de Zuccaro y otro de Gerolamo Muziano, según identificación de la investigadora Martínez Caviro. Ambas obras fueron divulgadas por grabados del holandés Cornelis Cort quien había trabajado en la imprenta de H. Cock, según Trinidad Sánchez Pacheco<sup>123</sup>.

**Juan Fernández** es el azulejero que sustituye a Juan Floris en su puesto de proveedor de los palacios reales en época de Felipe II, concretamente en 1570 se le encargan para el *Salón del Trono* de El Escorial 24.800 azulejos en blanco y azul de temas de repetición de la clase llamada de “muestra”, es decir, que se necesitan cuatro para formar un dibujo de florones, cuyo origen está en las hojas de acanto, que a lo largo de los paños de las paredes darán una sensación óptica de movimiento debido a los tonos del azul y el contraste con el blanco del fondo. Aquí el dibujo es preciso y firme y el sombreado de las hojas de las grecas contribuye a crear una sensación de carnosidad. Seguramente Juan Fernández sacó el tema del “*florón*” de algún repertorio muy importante de la época, porque se han encontrado lienzos en numerosas iglesias, siendo un ejemplo la *Ermita de la Virgen del Prado* de Talavera de la Reina, donde ocupan los arimaderos situados bajo los dibujos historiados.

Se le atribuye una única obra figurativa firmada con el anagrama (JVº FRS), que es un retablo plateresco dedicado a “*San Juan Bautista*” en Candeleda (Ávila) cuya azulejería es la más antigua que hace con el tema central de la Sagrada Cena, inspirada seguramente en un grabado; con este retablo enlaza el frontal de “*San Sebastián*” y el retablo de “*San Juan Bautista*” de Marrupe (Toledo), este último en el Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina. También son suyos los azulejos procedentes de la iglesia de San Antón, que están colocados en la Ermita del Prado, así como el retablo de la iglesia de Erustes, firmado en 1567.

**Jusepe de la Oliva** es el alfarero toledano mejor conocido por sus obras firmadas o documentadas, que aprendió el oficio en Talavera de la Reina, y el mejor pintor de azulejos de la España de la segunda mitad del siglo XVI. Realizó los azulejos del *Salón de Cortes de la Diputación de Valencia*, el pavimento de la *capilla del palacio de Cerca* y “*La Virgen y el Niño*” en la iglesia del *Casar* de Talavera de la Reina.

Suministró cerámicas para los palacios de El Escorial y de Aranjuez por encargo real, por lo que fue colaborador de Juan Fernández y entre ellos hubo mucha competencia, porque le superó en

<sup>123</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 337.

la técnica pictórica. Oliva tuvo contacto directo con Juan Floris antes de 1567. Ello explicaría la calidad de su obra y su carácter marcadamente flamenco y, tal vez, su rivalidad con Juan Fernández, otro posible condiscípulo de Floris en el terreno cerámico.

**Francisco Niculoso Pisano**, el “Pisano”, es el que introduce en Talavera de la Reina la gran composición “Policroma” con paleta pintada sobre azulejos e incorpora por primera vez la figura humana y la arquitectura. Pero los temas llegan a través de grabadores de estilo italo-flamenco. Trabajó en Sevilla en el primer tercio del siglo XVI, concretamente en Triana en la “*Lauda sepulcral de Iñigo López*” de la iglesia de Señora Santa Ana en 1503 y en los Reales Alcázares donde está un majestuoso “*Retablo de la Visitación*” de 1504. A pesar de todas las suposiciones que hay sobre el trabajo de este artista en Talavera de la Reina, el padre Diodoro Vaca estaba convencido de que este gran maestro no estuvo establecido en esta ciudad y de que no tuvo otra intervención en la cerámica de Talavera de la Reina que la de ser un innovador, orientando la decoración sobre azulejo hacia un campo de temas y aplicaciones ilimitado, en que el artista podía dar rienda suelta a su fantasía, desligándose por completo de aquellos procedimientos mecánicos de tracerías geométricas aplicadas a los procedimientos de “cuerda seca” y “cuenca” al uso, que venían imperando desde tiempos remotos<sup>124</sup>.

Con Niculoso Pisano se van a introducir en España no sólo el uso de nuevas técnicas y la utilización de las losas de barro como soporte pictórico, o la incorporación de nuevos motivos renacentistas, acantos, ovas, perlas o grutescos, sino que además va a cambiar el concepto y uso de los relieves de azulejos, que van a pasar de ser simples revestimientos decorativos a verdaderas obras de arte pictóricas. Conseguirá pasar de una superficie cóncava a una superficie plana de un azulejo, con la dificultad que eso conlleva, utilizando una gran técnica en el esmalte y sus aplicaciones. El mismo procedimiento se sigue para decorar vajillas y piezas sueltas que para azulejos. No se sabe de ningún azulejo anterior a Pisano, pero esto no quiere decir que no se conociera la técnica aunque no se practicara.

**Felipe de Guevara** se muestra a favor de los revestimientos azulejeros concebidos como grandes pinturas murales extendidas del suelo al techo. Sobre esto comenta: “...*si un chapado o pared de azulejo en España es adorno grande de una cámara por estimada y preciada que sea, cuándo más lo sería teniendo las paredes todas chapadas de azulejos labrados con diseño gentil de alguna poesía ó historia insigne...*”<sup>125</sup>. Es evidente que su gusto estaba fuertemente influido por el género italiano de los años precedentes conocido como “istoriato” que concebía la cerámica exenta y la arquitectónica como un simple soporte más de la pintura mitológica o religiosa.

**Ignacio Mansilla del Pino** es el alfarero que realiza la gran última obra de azulejería talaverana en el *friso de la sala de sesiones del Ayuntamiento de Toledo* decorada con escenas de guerra. Tanto las figuras, a pesar de su gran tamaño, como el colorido guardan una gran semejanza con la serie de vajillas “Policromas”. Los personajes portan las mismas armas y tienen las mismas actitudes. Aunque la fecha sea de 1696, los atuendos de los personajes son del siglo XVI, lo que significa que, al igual que en los grandes jarros, las escenas fueron inspiradas en grabados. Ignacio Mansilla fue un pintor que en 1636 funda la estirpe de azulejeros talaveranos que se

<sup>124</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 38.

<sup>125</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso, op. cit., p. 20.

prolonga hasta fines del siglo XVIII y al que el rey Felipe V le otorga el título de “hidalgo”. También ostentará el cargo de Mayordomo de la Ermita de Nuestra Señora del Prado al menos desde 1691 (año en que aparece como tal en un panel de azulejos de la Virgen del Prado firmado por él (foto 42.3) hasta 1695, año en que es relegado en su cargo. A raíz de la mencionada visita realizada a su alfar por la Reina doña María Luisa de Saboya el 8 de julio de 1704<sup>126</sup>, Ignacio Mansilla pasaría a decorar la fachada de su alfar con el escudo de las armas reales en azulejos.

El siglo XVIII es el de mayor apogeo de los azulejos con gran influencia francesa y de Alcora, transformando el quehacer alfarero talaverano, aunque sin perder su identidad, en el uso de los colores, los trazos de las pinceladas y la armonía de su conjunto.

En la azulejería sobresalen en esta época la fábrica de José Mansilla del Pino (hijo del anterior), y el ceramista Clemente Collazos. Ambos destacan en el siglo XVIII por la buena calidad de las formas y la decoración de las cerámicas, muy vinculados al *Convento de las Madres Agustinas* de Talavera de la Reina pues en él se conservan sus únicas obras firmadas. Al arte de la técnica cerámica hay que añadirle además el de ser un buen copista, así el ceramista Clemente Collazos elevó el listón de la perfección en el dibujo ceramista.

**José Mansilla del Pino** nació en Talavera de la Reina en 1693, hijo del alfarero Ignacio Mansilla del Pino y de Antonia Blázquez de Alcántara. Se casó con Magdalena López de Quevedo y tuvo tres hijas: Juana Micaela, Antonia y María, de las cuales la mayor se hizo religiosa agustina, de ahí que José hiciera un azulejo con el tema de la “*Virgen del Socorro*”, azulejo que regaló a cada religiosa en acción de gracias por haber salvado a su hija, pues, como cuentan las crónicas del convento, Sor Juana Micaela, hija del alfarero, cayó a un pozo de donde salió sin haber sufrido daño gracias a la intercesión de esta Virgen.

Pero su obra maestra es el retablo de 1733 sobre la “*Historia de la Orden de San Agustín*”, para el Convento de las Madres Agustinas de Talavera, dividido en tres partes: en la superior el escudo de la Orden y a sus lados un Viva Jesús y Viva María. El motivo principal son tres figuras separadas por elegantes columnas corintias, teniendo por motivos pictóricos, la Virgen del Socorro (foto 42.4), San Agustín (foto 43) y el Venerable Padre Orozco. El tercer elemento está formado por siete pliegos escritos en verso, donde se relata la historia de la fundación.

José Mansilla sucedió a su padre como mayordomo de la Ermita del Prado, hasta que murió en 1746. También, como hijo único heredero, se quedó al frente del alfar introduciendo en él muchas novedades y convirtiéndose en uno de los más acreditados de Talavera de la Reina.

**Clemente Collazos.** La fábrica de José Rodríguez pasó por herencia a su sobrino Tomás Rodríguez, el cual, por ser sacerdote, la donó en 1788 a su hermana María de la O Rodríguez de Moya, mujer de Clemente Collazos, que era de familia de alfareros. Éste aparece trabajando en los alfares en 1763 y su modo perfecto de trabajar hizo que en 1801 el intendente de la fábrica del Buen Retiro, don Cristóbal Torrijos, le llamase para renovar la fábrica haciendo loza inglesa e imitaciones de jaspe y mármoles y en ella estuvo trabajando Clemente Collazos algún tiempo pero, al rechazar el Rey esta innovación, volvió a Talavera de la Reina.

---

<sup>126</sup> VACA Y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 233-234.

Solamente se conoce de él, por llevar su firma y el año de 1790, una obra compuesta de doce azulejos con el tema de la “*Virgen entregando la casulla a San Ildefonso*” (foto 44), obra que alude a la protección mariana y que conservan las Madres Agustinas en Talavera de la Reina. La escena está enmarcada por el armonioso movimiento de una cartela rococó rematada en cabezas de ángeles que miran sorprendidos hacia adentro y de las bocas de los dos de las esquinas cuelgan guirnalda de flores. Hacia el centro y abajo hay tres rostros de despavoridos monstruos, dos se convierten en gancho para otra guirnalda de flores que va a morir en la boca del que está debajo. El movimiento se hace luz y tranquilidad dentro ya de la escena. Un angelito revoloteando levanta una cortina, la Virgen está sobre una densa nube con el Niño en sus brazos, y se inclina hacia San Ildefonso; al otro lado un ángel-mozo ayuda a la Virgen a poner la casulla y asomando su cabeza curiosa un tropel de angelillos son testigos de este milagro.

### **3.6. TÉCNICAS PROPIAS Y COPIADAS: AUTENTICIDAD Y CARACTERES PROPIOS COMO DIFERENCIADORES ENTRE TALAVERA DE LA REINA Y OTRAS CERÁMICAS.**

Ya sabemos que la cerámica existe en Talavera de la Reina desde época antigua, pero es en el siglo XVI cuando adquiere fisonomía propia y original. En cuanto al desarrollo y posibles influencias, el Sr. Osma dice que los barros vidriados de Talavera de la Reina de los siglos XIII al XVI nunca se parecieron a ninguno<sup>127</sup>. Se puede encontrar en las piezas ibéricas una cierta paternidad de la cerámica talaverana (colores, dibujos, formas) aunque se presentan con técnicas distintas y se hacen dibujos con origen ignorado de grecas y figuras que eran comunes en las culturas ibéricas de la región alicantina. También se siguen utilizando el manganeso o el hierro para obtener morados y naranjas, y el cobre para verdes jugosos, es decir, usan los metales al servicio de la cerámica descubierta por los persas.

Con la Reconquista (Edad Media) los focos cerámicos, en principio uniformes, se distanciaron cada vez más, derivando sus estilos hacia características más genuinas, pues lo que al principio fue una repetición de temas, acabó con sello propio en cada región. En el siglo XV, la de Talavera de la Reina ya tiene cualidades únicas y superiores al resto.

Según el arqueólogo Domingo Portela hay una tradición cerámica anterior al siglo XV con orígenes en la Alta Edad Media, con dos corrientes cerámicas: la levantina y la italiana. La influencia levantina es consecuencia de la gran importancia de los azules, dorados y azules-dorados, decoración de JHS, en caracteres góticos y en la serie azul punteada por los motivos vegetales en movimiento, flores tripétalas o ralladas y al exterior con trazos de círculos concéntricos o motivos geométricos, inspirados en los tejidos. En los bordes hay grecas a veces separadas del motivo principal por círculos. A mediados del siglo XV y principios del XVI ya se fabrican en Talavera de la Reina las primeras series: loza verde esmeralda, blanca, gótica (IHS) en azul o manganeso, punteada azul, punteada policroma y jaspeada.

Los mudéjares del siglo XV y los talaveranos del XVI, se inspiraron en motivos ornamentales de Persia o India, los primeros a través de los árabes y los segundos por los navegantes portugueses.

---

<sup>127</sup> VACA Y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 33.

En su obra “La cerámica de Talavera” Páramo dice que esta cerámica, durante el siglo XVI, tuvo influencia mudéjar reflejada en los platos de loza azul con motivos ornamentales de ramaje recortado encuadrando gamos, pájaros, gacelas, antílopes, etc. y con bordes de mariposas. Estos motivos los importaron los portugueses, primero de la India, y más tarde de China y Japón. Se ve que guardan cierta relación con los motivos que aparecen en la cerámica de Manises y Granada del siglo XVI, en las que existe influencia persa<sup>128</sup>.

Por tanto, hasta el siglo XVI la cerámica española estuvo muy influenciada por las técnicas hispano-moriscas que dominaron en la Península Ibérica durante la Edad Media (destacan Paterna, Manises, Teruel, Málaga y Sevilla). Hay rivalidad entre las lozas de Talavera de la Reina y las de **Aragón**, concretamente las de **Teruel** en cuanto a la decoración en azul, pero éstas son más oscuras con una ornamentación trazada con garbo y ritmo. En el siglo XVII la importancia de la cerámica de Talavera de la Reina se puede ver por su influencia en la de Teruel, **Muel** y **Villafeliche**, ciudades afectadas por la expulsión de los moriscos en 1609 y en las que los ceramistas eran moriscos. Esto hizo que fueran allí alfareros talaveranos y que llevaran las técnicas y temas de su época de esplendor.

También en **Zaragoza** a principios del siglo XVII los ceramistas se hacen llamar “maestros de vajilla de Talavera”<sup>129</sup>.

Esta cerámica talaverana influye también en la de **Cataluña** donde los lazos comerciales con Italia hicieron que se designara a la cerámica con el apelativo de “pisa”. Durante la segunda mitad del siglo XVI y hasta la segunda mitad del XVII se produce en **Barcelona** y en **Reus** cerámica de reflejo metálico. Hay dos tipos según la decoración: la que sigue tradición musulmana y la gótico-renacentista cristiana; dentro de esta última hay que decir que la decoración principal ocupa el centro de la pieza. Pero quizá el único brote catalán de imitaciones muy cercanas a Talavera de la Reina se produce en **Lérida** con piezas semejantes a las tricolores con una supuesta inspiración en modelos italianos. Una característica común de todas las obras catalanas es que sustituyen para el sombreado el azul de cobalto por el verde de cobre, pigmento más tradicional y también más barato que le da a esta cerámica un aire más popular y arcaizante. En Lérida ocurre que se imita la cerámica de Talavera de la Reina, no a partir de ejemplares genuinos o de artistas formados en esa ciudad castellana sino a partir de réplicas o de pintores que no se han formado en Talavera de la Reina, concretamente se inspiran en las imitaciones talaveranas hechas en Muel, centro muy cercano con el que guardaban estrechas relaciones.

También en las **Islas Baleares**, concretamente en los lugares de **Palma** o **Inca** (Mallorca) se imitan, de una forma simplificada y evidente, las piezas talaveranas de cenefa castellana, pero decoradas en verde y morado.

Al finalizar el siglo XVI termina la relativa independencia de la cerámica de Talavera de la Reina empezando a **imitar lo italiano** pero, aunque al principio fuese una época de más encargos, fue un error puesto que durante un tiempo los maestros talaveranos pierden parte de su

---

<sup>128</sup> VACA y RUIZ DE LUNA. op. cit., p. 41.

<sup>129</sup> ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel (1987): “Sobre los modos de irradiación de la cerámica ligur y la presencia de ceramistas de esta procedencia en la Zaragoza del siglo XVII”, *Artígrama*, nº 4, pp. 145 a 148.

identidad y van a seguir los modos venidos de fuera. Así, Niculoso Pisano trae múltiples técnicas: grecas con un retorcimiento de faunos y sierpes y unas hojarascas inverosímiles que desplazaron el trazo talaverano un poco brusco, pero fuerte y seguro. Un acento toscano, culto, ondulado y casi femenino se adueñó de estas masculinas labores talaveranas. Se cambió la representación de la tierra talaverana por el delicado paisaje florentino y la encina por el ciprés.

La gran producción “Policroma” de Talavera de la Reina proviene de la influencia de Niculoso, que adquirió gran fama y tuvo grandes rasgos de ambición artística, de deseo de creación personal, aunque los artistas talaveranos no firmaran sus obras como los italianos. Las técnicas tomadas de Niculoso debían haberse aprovechado mejor, siguiendo con los temas propios talaveranos y sin imitaciones puras, como por ejemplo medallones al estilo de Lucca Della Robbia, ánforas con asas de serpientes o tinteros con pies de león (italiano).

Pero hay relaciones artísticas entre España e Italia en los siglos XV, XVI, XVII antes de que Niculoso llegara y ya conocían los españoles a Lucca Della Robbia. Algunos estudiosos, como Gómez Moreno, piensan que Francisco Niculoso Pisano es el propulsor de la cerámica en España y hasta que no vino a Talavera no se conoció la cerámica siendo entonces cuando se ejecutan labores policromadas a la romana, pero la atribución de los primeros hornos a él no es cierta<sup>130</sup>. Alfares talaveranos existían desde el siglo XV y en 1530 ya se habla de las lozas “Policromas” como comunes y corrientes.

Niculoso está más cerca del Renacimiento flamenco que del florentino, tan del gusto de la corte española. Un renacimiento gotizante, de ocaso, aferrado a la tradición, que concede importancia y logra espléndidamente la minuciosidad en ropajes y detalles, características del arte flamenco en cuyos grabados se inspiró.

Con Niculoso los alfareros españoles abandonaron los procedimientos moriscos por antiguos, y desarrollaron más su ingenio y buen gusto. Paterna y Manises representaron el arte antiguo; Sevilla y Talavera de la Reina, el nuevo.

A pesar de las posibles diferencias de algunos ceramófilos sobre el asunto de Niculoso, se asegura que este gran maestro no estuvo relacionado con Talavera de la Reina, y sólo fue un innovador orientando la decoración sobre azulejo hacia un campo de temas y aplicaciones ilimitado, desligándose de los procedimientos mecánicos de tracerías geométricas aplicadas a los procedimientos de “cuerda seca” y “cuenca” al uso ya en tiempos remotos.

De la influencia renacentista flamenca que tiene Talavera de la Reina en el último tercio del siglo XVI, el tema principal es la “ferroneries” (recuerda los trabajos en hierro o en cuero) y el de la “cabeza de indios” (se verá un ejemplo en el Museo Ruiz de Luna), que se repiten en muchas piezas. Todos estos motivos van en azul claro y oscuro, sobre vidriado blanco, con toques de amarillo y ocre en muchos casos.

Con la cerámica de Talavera de la Reina se generalizaron en España, junto con los temas renacentistas, las técnicas italianas de la cerámica pintada, desconocidas en la Península: “reflejo metálico”, la “cuerda seca” y la de “arista”, que persistieron hasta el siglo XVII. La difusión

---

<sup>130</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p. 36.

rápida de la decoración “Policroma” renacentista fue debida a que sólo necesitaba dos cochuras frente a las tres de la loza dorada. Y aunque la cerámica española no resiste la competencia de la italiana, ni en el dibujo preciso, ni en la calidad de la pasta, o en la perfección de la perspectiva, nuestras calidades y estilo, hicieron en Italia considerarlas verdaderas obras de arte. La española de los siglos XVI, XVII y XVIII es más tosca, más viva y surrealista.

Entonces en Talavera de la Reina se hacían vajillas de barro blanco y coloreado, diversidad de jarros, de platos con ramilletes, búhos, perros y todo género de frutas, aceitunas, almendras confitadas, que tratan de imitar la blancura de la cerámica de **Pisa**.

Se imitaron las lozas de **Urbino** (Italia) en la segunda mitad del siglo XVII; los perfiles eran rayados y punteados negros con decoraciones en ocre y amarillo, y algunos chorretones y salpicaduras verdes demuestran que se cocieron en hornos de loza más ordinaria o con vidriado verde de cobre (por ejemplo, tinteros sostenidos por cuatro esfinges aladas, salvillas, grandes platos hechos a molde, copas, jarritas y bandejas). En el centro hay figuritas renacentistas, rodeadas de grutescos simétricos, siendo su vidriado blanco lechoso, suave al tacto y brillante.

También se imitó a **Faenza**, frente a la de Urbino, con tonos oscuros, el estilo “a quartieri” con disposición radial y la decoración “a ricanno” imitando encajes y telas bordadas.

Cuando los centros cerámicos italianos decayeron, entonces es cuando se lanzan los españoles. En esta época hay un cambio radical en forma y estilo de la industria cerámica, siendo Talavera de la Reina pionera en instaurar las formas renacentistas, de ahí que se imitasen mucho en Triana y las de allí se tomasen modificadas en Talavera de la Reina.

La influencia de la cerámica de Talavera de la Reina en **Sevilla** fue pareja con su fama, haciéndose sentir directamente en la producción sevillana, que la copió durante su época de esplendor.

No se sabe con acierto quién influyó en quién, si Talavera de la Reina o Sevilla, pues en muchos casos no se ve la diferencia entre la imitada de Sevilla y la genuina de Talavera de la Reina en cuanto a los platos y vasijas pintados en azul y blanco.

Así se puede deducir que en el siglo XVII Talavera de la Reina se había apoderado del blanco y el azul, llamándose “Talavras” a cualquier pieza con esos colores.

Según Guerrero Martín, la cerámica estuvo antes en Triana que en Talavera de la Reina, al menos medio o cerca de un siglo antes. Lo que pasa es que ni los dibujos, ni la forma de trabajar, ni los diseños, son propiedad de nadie. Como aquí no hay derechos de autor, aquel que es capaz no sólo copia, sino que mejora el modelo. Es un patrimonio común. Además en Triana ya había trabajos de Niculoso Pisano en el siglo XVI<sup>131</sup>. El espíritu andaluz barroco enriquece la fina y ordenada línea del “candelieri” italiano.

---

<sup>131</sup> GUERRERO MARTÍN, José (1988): *Alfares y alfareros de España*, Ed. Serbal.



Según Alfonso Pleguezuelo<sup>132</sup> sí hay diferencias básicas entre ambas cerámicas. La andaluza sigue el método de cocción a la “veneciana”, sujetándose con tres espigas por debajo del labio. Además el perfil es diferente, las paredes son más delgadas en las talaveranas y el peso muy inferior a las auténticas lozas de Talavera de la Reina. Está claro que sólo se imitaba el aspecto decorativo y ni aún eso se hacía con total rigor ya que la ejecución se descuida y el repertorio se simplifica. Las series que se imitan en Sevilla son las dos variantes de la serie tricolor de cenefa castellana. Por un lado, la que representa figuras centrales, muy simplificado en el caso sevillano y limitado a un pajarillo como motivo central. La otra variante que se copió es la de “estrellas de plumas” o de “palmetas corintias”.

Según Gestoso el paso del italiano Niculoso se nota y es difícil diferenciar la cerámica de Sevilla y la de Talavera<sup>133</sup>, por ejemplo en la Plaza de España de la ciudad andaluza. Allí, que tenían su propio estilo en cerámica, en el siglo XVI labraban con licencia a la “manera de Talavera”. Los de la ciudad andaluza los imitan en vidriado, forma y dibujo, pero el barro es distinto y más grueso, las figuras tienen rasgos y perfiles gordos, las cabezas ocupan generalmente todo el plato, el colorido es más agrio y el vidriado es más sucio y amarillento por el plomo.

Las labores de los azulejos planos de Sevilla, aunque parecidas a las que trajera Niculoso, conservan aspectos diferenciales en cuanto a ubicación, extensión u concepto, como señala Balbina Martínez Caviró<sup>134</sup>. Mientras los italianos se colocan sobre todo en solerías y cada pieza tiene un motivo sin ligazón con la de al lado, o sea son piezas decorativas sueltas, en España los azulejos se extienden por los muros y techumbres, con temas repetidos que se forman entre varias piezas y temas figurativos.

Desde Sevilla, tales directrices se extienden por toda España, llegando antes a Talavera de la Reina. Y como se ve, en ambos centros hay unos rasgos comunes y otros distintivos.

En cuanto a la estructura de los paneles, normalmente rectangulares, en Talavera de la Reina se ordenan con un rectángulo central, casi siempre en sentido vertical, con marco de “ferroneries” y cuatro guardillas laterales o cenefas de grutescos renacimiento muy sencillos. Sevilla es más flexible y no se ajusta a un solo modelo, aunque éste sea el más extendido.

Respecto a la estructura de los retablos, muy similares en una y otra, todas las molduras son de pintura y de carácter clásico, además las composiciones figurativas se enmarcan y separan con guardillas del Renacimiento, que alternan en los flancos con pilastras. Este tipo es más válido para Talavera de la Reina, ya que Sevilla, al igual que en los frontales, es más imaginativa y exuberante.

Las cerámicas talaveranas tienen más pureza en sus asuntos, más corrección en sus dibujos, son más finas, con un colorido más agradable y con más dominio de la técnica que las sevillanas, donde no se acertó con el azul y menos con el naranja. Así los talaveranos no se dejaron influir por los italianos tanto como los sevillanos. En los talaveranos se ve influencia de Berruguete y

---

<sup>132</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso (2001): *Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo en la colección Bertrán y Musitu*, p.47.

<sup>133</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., 40.

<sup>134</sup> “Azulejos talaveranos del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, núm. 44, Madrid, 1971, p. 284.

otros maestros españoles, en Sevilla hay más influencia italiana y flamenca. También los artistas de Talavera de la Reina son más sobrios en el uso de fastuosos motivos decorativos del estilo italiano, gallardamente imitados en Sevilla. Tampoco en Talavera de la Reina se solían dar los temas mitológicos, aunque, por el contrario, sí se realizaron en los dos centros, de manera abundante, los motivos religiosos.

En cuanto a los colores, aún siendo la misma gama -azul, verde, amarillo, naranja y negro amoratado- los matices varían. Talavera de la Reina se distingue por su paleta más brillante y limpia, sobresaliendo los azules y verdes junto al amarillo, mientras que Sevilla invierte los términos, y es la gama de amarillos, naranja y ocre, con algo de verde y azul, la que domina.

En las cerámicas de ambos lugares, Sevilla y Talavera de la Reina, existen unos problemas de fondo paralelos. Así, hay pérdida paulatina de espontaneidad y progresivo amaneramiento e incorrección del dibujo y hay pérdida de los tonos genuinos de los colores que se empobrecen y desvirtúan. Según Camps Cazorla, en Talavera de la Reina: “En el siglo XVIII desaparece casi el matizado azul de los fondos, por los que se destacan fuertemente los perfiles de manganeso. Los árboles de gruesa fronda y dibujo “plumeado” se sustituyen por arbustos de perfil marcado en manganeso y trazos en azul, verde corrido malaquita, ocre y amarillo en sus flores -flor de patata-. Casi no se emplea el verde oliva (de cobre). La entonación, de gran intensidad en azul, verde y amarillo, pasa a ser mucho más blanca”<sup>135</sup>.

Existen documentos, como el del marqués de Vacares, donde se ve claro como en Sevilla se inspiraban en la cerámica de Talavera<sup>136</sup>.

Otro lugar andaluz donde se cree que se imitó por primera vez en España la cerámica talaverana es la ciudad de **Úbeda** donde recientemente se han encontrado restos de cerámicas en la calle de los alfareros ubetenses muy similares a los talaveranos<sup>137</sup>.

En la zona de **Castilla-La Mancha**, y más concretamente en **Cuenca**, hacia el 1680 se habla en las ordenanzas del Ayuntamiento, de “hechura de piezas de Talavera”. Sus cerámicas con este nombre de “Talavera” eran bañadas en sulfuro de plomo para dotarlas de transparencia; y en sulfuro de estaño para conseguir una blancura opaca sobre la que pintaban con óxido de cobalto unas simples manchas para romper el blanco. Sin embargo las piezas decoradas de esta manera no tenían que ver, en sus formas, con las de Talavera de la Reina, ya que eran piezas medievales o árabes. Los diferentes motivos, todos muy simples, tampoco se pueden relacionar con los de Talavera de la Reina. En Cuenca solía decorarse con una “S” invertida, el puño de bastón o dos paralelas cortadas por una secante y el asterisco, con tres o cuatro trazos, que en algunos platos se ve como un intento de flor simplificada.

En las fábricas de **Toledo** durante el siglo XVII decoran al estilo de Talavera de la Reina para el mercado y con formas totalmente nuevas sin antecedentes en la producción talaverana. Copian no sólo lo decorativo, sino la técnica y el vidriado. Se sabe que un importante ceramista

---

<sup>135</sup> CAMPS CAZORLA (1936): *Cerámica española*, Madrid, pp. 61-62.

<sup>136</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., 103.

<sup>137</sup> ANÍBAL, Cayetano y CANO, Carlos (2000): “La cerámica pintada de Úbeda. Avance de un estudio sistemático”. *Revista de Arqueología*, Año XX, nº 224, pp. 38-45.

talaverano, José de la Oliva, se había establecido en la ciudad imperial hacia 1575 y allí ejecutó algunas obras de azulejería muy importantes para conventos toledanos y palacios reales. Otros conocidos ceramistas toledanos crearon obras para los edificios y jardines de Felipe II, como por ejemplo El Escorial, decoradas con “jaspeado” o “colores interpolados”.

En **Puente del Arzobispo** se continuó la tradición mudéjar durante los siglos XVI, XVII y XVIII y se fue adaptando a las formas y dibujos de Talavera de la Reina, pero siempre conservando reminiscencias persas o moriscas en sus dibujos de animales con graciosos bichos.

En este pueblo toledano hay técnicas propias o fórmulas inventadas por D. Pedro de la Cal a mediados del siglo XX, que emplea un verde esmeralda luminoso y único sobre fondo blanco ligeramente sonrosado. Este maestro creó nuevos matices: rojo vivo y sangrante decorando sobre el esmalte; sometió a elevadas temperaturas sus figuras labradas, logrando un colorido permanente e inalterable. La policromía y el vidriado dan rango y autenticidad a esta cerámica, pero corre el peligro de confundirse en muchos casos con la de Talavera de la Reina, al usar igual que ellos esmaltes traídos de Valencia.

El barro de Talavera de la Reina es menos fino que el de Puente del Arzobispo presentando excelente resistencia al fuego, además con el vidriado de plomo y estaño se consigue el blanco talaverano característico. La cerámica de Puente tiene el vidriado menos blanco, casi cremoso, ya desde primeros del siglo XIX sustituye este baño por plomo al ser más barato y necesitar menos fuego de horno para fundir; disminuyen los colores de la paleta quedando sólo el amarillo, el morado y el verde esmeralda tan característico de sus figuras, animales y vegetales.

El verde de Puente es vivo frente al de Talavera de la Reina, y el azul de Talavera de la Reina es más limpio que el de Puente.

Otra diferencia son los precios: Puente vendía una quinta parte más barato que Talavera de la Reina y casi no fabricó azulejos, sólo hizo algunos cuadros de incorrecto dibujo, con la Virgen de Bienvenida, su patrona.

En cuanto a las técnicas copiadas en Puente, según José Aguado Villalba, la mayoría de las piezas se apartan totalmente de la tradicional cerámica de la localidad con diseños sencillos de paisajes y animales en verde y naranja, y se dedican a tipos que recuerdan a lo talaverano con profusión del azul fuerte, aportados a fines del siglo XIX por los alfareros de Manises que trabajaron en Puente. Igualmente utilizan mucho el baño mate en tono amarillento con decoraciones de la gama marrón, negra y naranja.

De todo lo anterior deducimos que existe una gran rivalidad entre los alfareros de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo encontrando piezas del siglo XVI con tal parecido que a veces son difíciles de distinguir. La tradición ceramista de Puente es una de las primeras y con más categoría de la Península, y en ciertos aspectos se dice que es anterior y tiene más tradición que la de Talavera de la Reina.

Estos dos centros van aliados por vecindad geográfica, por homogeneidad de formas e incluso de arcillas y por características decorativas, por ello la línea de separación entre ambas es difusa. Dada la mayor cantidad de documentos talaveranos, se le da más importancia, sin embargo, si

no se hacen las investigaciones suficientes, la atribución de muchas de sus series no estarán respaldadas por hallazgos que lo demuestren. Es tal la relación entre las cerámicas de ambos lugares que hubo algún período de crisis en el que se prohibió a los ceramistas talaveranos establecerse en Puente.

Puente a fines del siglo XVIII conservó el mismo baño estannífero, los mismos oficiales de rueda, los mismos dibujantes y maestros de hornos que Talavera de la Reina, que hacen que ambas se confundan. A fines de ese siglo y principios del XIX el intercambio de motivos entre las dos ciudades es muy grande debido a su simplicidad. Será en la segunda mitad de este siglo XIX cuando ambas cerámicas tomen caminos diferentes, adquiriendo Puente, ya a finales del siglo, originalidad dentro de su carácter popular.

Puente suministró siempre los “bizcochos” a Talavera de la Reina. Cuando la policromía a lo italiano se populariza en Talavera, Puente la imitará estilizándola y aferrándose a los verdes esmeraldas que la distinguirán. Los temas de caza entre el lujoso paisaje de Talavera de la Reina, en Puente quedan anclados y llegan hasta hoy, pareciendo que lo mudéjar nunca se ha olvidado y se sigue la moda cinegética impuesta por Talavera de la Reina. En Puente se renuncia a las escenas y prefieren los animales del repertorio morisco.

Es notable la coincidencia de los motivos zoomorfos de la cerámica de Puente con los bordados de Oropesa (el mismo simbolismo gracias a las tradiciones orales), por ejemplo perros, leones, pájaros en actitud defensiva o tenante, que significan entrega o fidelidad de la esposa al marido.

Según Luis M<sup>a</sup> Llubiá las series de Puente del Arzobispo de las “mariposas” “tricolores”, “chinescas”, “golondrinas”, “helechos” y “punteada” tienen la misma calidad que las de Talavera, no sólo en el color sino en el uso del vidriado lechoso que tradicionalmente solamente se daba en Talavera. Y su loza de la “rosilla” es más popular que la misma de Talavera<sup>138</sup>.

Llubiá clasificó los azulejos con un criterio inspirado en la jerga de los anticuarios que fueron sus verdaderos descubridores. Este criterio consiste en fechar los azulejos según el tema floral que acompaña a las figuras centrales, así son llamados de la *margarita*, la *hoja de lirio*, la *palma*, la *hoja de pita*<sup>139</sup>.

En el último tercio del siglo XIX se hacen en Puente obras con asuntos muy ingenuos, llenos de encanto y con temas de distintas series. Lo que más se fabrican son cántaros de una o dos asas, alcuza, lebrillos, jarras de “bola”, jarras “borrachas” de boca trebolada, etc., decoradas con temas geométricos y en su totalidad con fajas horizontales. Es frecuente que una o dos sean negras o marrón oscuro y sobre ellas unos simples trazos incisos. El vidriado es muy escaso, la intensidad es del verde claro y amarillo y el aspecto es totalmente tosco.

---

<sup>138</sup> VALDIVIESO, Mercedes (1992): *La influencia del grabado flamenco en la cerámica de Talavera: el ciclo de la vida de María en al Ermita de Nuestra Señora del Prado*. Instituto Provincial y Estudios toledanos.

<sup>139</sup> SESEÑA DÍEZ, Natacha : “Cerámica de los siglos XIII-XIX”, p.609; dentro de *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales de España*. (BONET CORREA, Antonio) (1983).

La recuperación de las series de policromía popular en las cerámicas actuales de Talavera de la Reina y Puente se debe al gran interés que mostró Francisco Arroyo y al alfar de Pedro de la Cal en Puente, donde aún se forman pintores.

También se cree que la cerámica de Puente del Arzobispo y la de Talavera de la Reina han sido influidas por las corrientes francesas del siglo XVIII a través de la fábrica de **Alcora**, fundada en 1727 por el conde de Aranda en sus tierras de **Castellón**, con ánimo de agradar al rey Felipe V, y considerada como la mejor loza europea del siglo XVIII.

M<sup>a</sup> Antonia Casanovas, conservadora del Museo de Cerámica de Barcelona, dice que la loza de Alcora se distingue porque su pasta y esmalte son muy blancos, sin manchas, mientras que otras de España tienen algunas motas de color marrón. En Alcora es característico este color blanco debido a su alto contenido de sal.

Esta ciudad tiene numerosas series, de entre ellas destaca una llamativa y singular colección de tarrinas con formas de animales que son las llamadas “fauna de Alcora”, en las que se inspirará Talavera de la Reina. Alcora será una de las mejores intérpretes del gusto popular español, abandonando la línea artística a partir del año 1750.

La influencia de Alcora se manifiesta sobre todo en dibujos y técnicas, que imitará Talavera de la Reina sobre todo en su tercera época en piezas con mayor ambición estilística.

En la primera mitad del siglo XIX la dependencia de Puente respecto a Alcora es menor, aunque será fuente de inspiración para otras muchas cerámicas durante el siglo XVIII y el primer tercio del XIX en cuanto a las ilustraciones de personajes afrancesados tomados de estampas de la época.

En 1752 llegaría a Talavera de la Reina el alcoreño José Causada encargado de descubrir a los alfareros talaveranos los secretos de Alcora. Formado en la primera época de la fábrica, contribuye a la introducción del nuevo concepto de vajilla. La técnica del dibujo le corresponderá al dibujante y maestro Joseph Ochando. Se imitarán los estilos de Moustier, con adornos de manzanas, hojas, flores, chaparros, rocallas, (estilo ornamental basado en formas de rocas desgastadas por el agua y conchas con origen en la Antigüedad clásica y del Renacimiento que introdujo uno de los decoradores franceses que el Conde de Aranda contrató para Alcora en Moustier o en Marsella), y de Bérain (diseñador de la corte del Luis XIV que reproduce unas puntillas, aunque muchas de sus imágenes proceden de los dibujos de Jacques Androuet du Cerceau), etc., pero no se llegará a la finura alcanzada en Alcora, ya que Talavera de la Reina no puede competir con esa ciudad porque ésta tiene más dinero lo que se traduce en la contratación de extranjeros, una mejor organización y búsqueda de mejores técnicas como una pasta parecida a la porcelana. Es en el siglo XVIII cuando Talavera, al igual que otros centros cerámicos, intenta llegar a la fórmula de esa nueva pasta, queriendo producir una loza más acorde con los nuevos gustos estéticos.

Las piezas talaveranas de esta época (platos y fuentes de los “chaparros”, aunque en rigor sean más parecidos a un pino), son más toscas que las que sirvieron de modelo y están peor esmaltadas. La influencia alcoreña llegará a Talavera de la Reina en los siglos XVIII y XIX con las escenas narrativas heredadas del Renacimiento italiano y sobre todo con sus series de

“guirnaldas” florales de Olérys (principal artista que trabajó en la fábrica entre 1727 y 1737) tendiendo a agrandar las flores de la guirnalda y colorearlas. En el siglo XIX, este trema vegetal se substituyó por los llamados “pabellones”, onduladas cortinas que penden de cada pieza a través de trazos más gruesos para temas ornamentales.

El “Art Nouveau” francés había calado bien hondo en la imaginación de los artistas alfareros de Talavera de la Reina, adaptando las formas naturales a los motivos decorativos estilizados inspirados en el arte japonés.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII surge una crisis en los hornos, de ahí que las piezas no aporten novedad y se dediquen a la venta del gran público. Las formas, colores y dibujos de la cerámica de Talavera de la Reina se copian en otras regiones. La imitación es el camino más normal, pero también algunos alfareros se marchan a otras regiones con todo lo aprendido llegando incluso a transformar la cerámica en los lugares donde se asientan. Pero no pudo extenderse a toda la Península por lo que no compitió con Valencia, Cataluña, Andalucía y Galicia debido a los bajos precios de la cerámica en estos lugares. Su influencia por tanto, se extiende sobre todo por **Castilla y León** y Madrid.

Estudios recientes realizados por Martínez Glera demuestran que en **La Rioja** se hicieron lozas de tipo talaverano durante los siglos XVII y XVIII al menos en Logroño, Haro y en la vecina Almazán<sup>140</sup>, ciudad al norte de la provincia de Soria.

También en **Valladolid**, donde residió la Corte a principios del siglo XVII, se han encontrado restos documentados de piezas de consumo propias de Talavera de la Reina y otras imitadas de cierta calidad así como la instalación de un alfar de Hernando Loaysa<sup>141</sup>, como ya se ha comentado con anterioridad.

Se poseen noticias de que en **Zamora**, durante la segunda mitad del siglo XVIII, se realizan piezas cerámicas imitando a Talavera, aunque según Frothingham, se trataría de copias de decoraciones talaveranas sobre formas alcoreñas<sup>142</sup>.

Como hemos comentado, el siglo XIX fue un oscuro y largo periodo para la cerámica de Talavera de la Reina frente al resurgir de la de Valencia, pues cayó en la servidumbre de copiar obras de otros ceramistas y no crear.

Así, en la ciudad de Talavera de la Reina se imitaban las producciones de otras fábricas y de otros países, exactamente igual que otros países imitaban la de Talavera. A partir de entonces la ciudad castellana se desorientó por ser infiel a su tradición. Este fracaso llevó también a importar cerámica de la Real Compañía de las Indias, de Oriente, y de la holandesa de Delft, sin obtener beneficios sino éxitos cortos.

---

<sup>140</sup> MARTÍNEZ GLERA, Enrique (1994): *La Alfarería en la Rioja (desde el siglo XVI al XX)*. Consejería de Cultura, Deportes y Juventud. Logroño, pp. 26, 27, 365-373.

<sup>141</sup> MORATINOS, Manuel y Olatz VILLANUEVA (1999): “Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa”. *Goya* nº 271-272. Madrid, pp. 205-212.

<sup>142</sup> W. FROTHINGHAM, Alice (1944): *Talavera Pottery. With a catalogue of the collection of the Hispanic Society of America*. New York, p. 183.

Este grupo de imitaciones fueron las inspiradas en las **porcelanas chinas** de la época Ming de la loza holandesa de **Delft**. Su celebridad se debe a la serie de figuras y animales de influencia italiana (XVII) producidas para El Escorial.

La calidad de la loza de Talavera de la Reina en relación con la de Delft es inferior y, a excepción de algunas piezas escogidas, los dibujos se repiten de forma monótona con carácter popular. Estas imitaciones se fabricaron indistintamente en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo pero con tonos diferentes de azul. A través de esta ciudad holandesa y de Portugal llegará la influencia oriental.

La imitación talaverana sólo con decoración azul cobalto bajo cubierta incolora, “estilo de transición” (1620-1683 en los Países Bajos) es análoga a la porcelana china del período Wan-Li (1573-1619): paisajes estilizados de frondosa vegetación con pájaros, golondrinas, gamos, patos, conejos, etc., donde se repiten hojas similares a helechos y flores como margaritas. El borde de los platos va dividido en compartimentos. En piezas posteriores talaveranas se emplean en vez de éstos, una corona vegetal. También se suelen mezclar los gustos orientales y occidentales, sobre todo en bustos y escudos.

### **3.7. PROCESO DE CONFORMACIÓN ESTÉTICO-TÉCNICO.**

Dentro de la cerámica talaverana hay dos tipos de corrientes que corren parejas: la culta (siglos XVI y XVII) y la popular (siglos XVIII y XIX) pero la diferencia entre una y otra no es radical porque existen algunas características comunes, siendo a veces difícil afirmar que una serie sea sólo popular o sólo artística o culta.

Lo normal, según Natacha Seseña, es que desde lo popular se derive a influencias más cultas. En la cerámica de Talavera de la Reina se tratan temas de la vida cotidiana, de acontecimientos históricos o de influencias culturales externas, y muchas de las composiciones talaveranas son reflejo de interesantes obras de la historia del arte. Por tanto se puede decir que estudiar la cerámica es estudiar la vida de su sociedad.

En España, en general, la corriente culta se relaciona con temas galantes, cinegéticos y alegóricos, con una factura esmerada y un carácter sólo ornamental, y cambia su decoración según la moda. Se hicieron grandes piezas policromas para la aristocracia.

La corriente popular no suele presentar una evolución significativa y por ello es más difícil de datar, con grosor en los trazos, la extensión del motivo decorativo y la simplificación de líneas de las cenefas; la evolución estilística puede terminar en la desnudez ornamental de las piezas.

A la cerámica se la llama popular porque ha estado más cerca del pueblo. Los productos de cerámica son en su mayoría de uso cotidiano y su forma y decoración están más cerca del campo de la artesanía que del campo de la creación puramente artística, aunque sus logros linden o traspasen lo artístico-ornamental. Para el pueblo lo representado tenía un significado y un simbolismo, de ahí la repetición de motivos decorativos. En el aspecto de uso cotidiano también la cerámica ha producido piezas de alto valor decorativo y destinado a tal fin; aunque donde esto

es más cierto es respecto a los azulejos. Así las piezas de cerámica, por su perfección y belleza, su antigüedad y su valor representativo, pueden llegar a convertirse en obras de museo.

Como ya hemos comentado a los mudéjares españoles se debe el conocimiento de las técnicas del vidriado, plumbífero, estannífero, alicatados, cuerda seca y reflejo metálico. Todas estas técnicas marcaron las lozas y azulejos medievales españoles e hicieron que toda nuestra cerámica gozara de una fama reconocida en todo el mundo, convirtiendo a ésta en el puente entre Oriente y Occidente.

Durante el Renacimiento en Italia la cerámica tendrá un dibujo preciso, calidad en la pasta y perfección en las perspectivas; estas características hicieron que allí estas piezas se considerasen obras de arte. Por el contrario la española de los siglos XVI al XVIII es más viva, más surreal y más “azacana”, según Natacha Seseña, porque refleja la tensión, el ajetreo y el “cambio de tercio” que supuso para los alfareros moriscos pasar a representar escenas con figuras que desbordan los límites del azulejo<sup>143</sup>.

En la actualidad en Talavera de la Reina la cerámica es personal, fina, elegante y sin refinamientos. Tiene sencillez en sus dibujos, y en sus pintores se ve el espíritu burlón heredado de los artistas anteriores que en capiteles, gárgolas o sillerías dejaron imaginación y fantasía. Aunque en general su tamaño sea pequeño, es grandiosa y con gran potencia colorista y fogosidad en sus elementos pictóricos, destacando sobre la palidez general de otras cerámicas.

### **3.7.1. TEMAS Y SERIES.**

La cerámica de Talavera de la Reina a lo largo de su historia se ha distinguido por la gran cantidad de motivos decorativos. Durante su época de esplendor, como hemos visto anteriormente, Talavera de la Reina fue centro difusor de los motivos italianos. Supo también recrear los temas chinoscos y los alcoreños ya en el siglo XVIII.

La decoración tiene una gran variedad de temas y suscita interés, aunque sigue estando poco estudiada, de ahí la importancia del presente trabajo. Una creencia generalizada es que procede de una raíz popular y espontánea, inspirada en la vida cotidiana. Los motivos decorativos sólo se pueden conocer por fuentes escritas que recogen los temas iconográficos que aparecen en las cerámicas estudiadas y por el análisis de otras piezas de temática semejante.

Los **temas** más importantes que se tratan en la cerámica de Talavera de la Reina se agrupan en torno a los siguientes motivos decorativos:

- 1.Motivos geométricos.**
- 2.Fauna y figura humana**
- 3.Vegetales y animales (escenas de caza).**
- 4.Carácter religioso.**

---

<sup>143</sup> BONET CORREA, Antonio, op. cit., p. 583.



**1.** Entre los motivos decorativos de esta cerámica talaverana destacan por su abundancia los **geométricos** que siguen un ritmo constante y a veces monótono de formas y temas repetidos que visualmente suelen resultar agradables.

Aunque los posibles orígenes de estos dibujos geométricos no son claros, sí se pueden concretar ciertos lugares y épocas. En general en España estos motivos se encuentran ya en el Neolítico, la Edad de los Metales, la época romana, y la Edad Media.

Se sigue la teoría de que la utilización de estos motivos se asienta en principio en la zona montañosa de Toledo, basándose en varias hipótesis: una histórica y otra geo-socio-económica. Dentro de la histórica hay que destacar las posibles influencias hispano-visigodas: fuerte asentamiento de iglesias y monasterios en casi toda la comarca. El biselado como técnica decorativa es la más importante en dicho periodo histórico, y las decoraciones hispano-visigodas se caracterizan por la abundancia de motivos geométricos seguidos de los religiosos y florales, con casi total ausencia de imágenes (en proporciones similares a las actuales de los montes de Toledo). Es importante la revitalización hispano-visigoda que supone el entronque de los dibujos tradicionales hispanos y los traídos por los visigodos (bárbaros del centro y este de Europa) portadores de elementos geométricos de fuerte raigambre desde la prehistoria en estos pueblos.

La hipótesis geo-socio-económica se basa en que la adopción de estos motivos simples se debe a que la producción se ubica en una zona agreste de topografía difícil, de escasos recursos que obligan a las labores temporales (cantería, carboneo, pastoreo), y que dificulta los fenómenos de culturización. Por otra parte, el posible carácter mágico-religioso de que son portadores los motivos geométricos desde la prehistoria, es una hipótesis muy aceptada que podría avalarse por la pervivencia en el tiempo, por la asociación a motivos religiosos actuales y por estar constatados algunos de ellos, por ejemplo los rosetones, que desde la antigüedad algunos pueblos han interpretado como símbolos astrales.

El arte primitivo estaba profundamente impregnado de connotaciones religiosas y sagradas, siendo el esquematismo o lo geométrico su expresión en muchos casos. Cabe pensar que el contenido humano inserto en esas formas de arte primitivas hoy no interesan en sí mismas, pero sí como elementos puramente decorativos, abstraídos de su significado inicial, por ello una de las tendencias en cerámica apunta hacia la estructura más simple, la forma más regular, simétrica y geométrica que sea posible.

En el siglo XIII hay una clara tendencia a la decoración geométrica en ritmos radiales, dentro de la decoración del tipo verde y manganeso sobre fondo estannífero. También se dan los motivos vegetales pero muy esquematizados y algún tema heráldico. No se conoce en esta época el tema zoomorfo o antropomorfo existiendo, por tanto, un alto grado de abstracción en la decoración.

Durante la primera etapa (1908-1914) del alfar talaverano de “Nuestra Señora del Prado” de Ruiz de Luna también se emplean las grecas geométricas y vegetales además de las heráldicas, en calidad de complemento ornamental. Así se pintan gruesas franjas monocromas lisas, amarillas o azules o cenefas de cadenetas, ovas, etc., evocadoras del geometrismo de las “ferroneries”, que se multiplican en los diseños de Arroyo, salvo excepciones, en contraste con los de Guijo, más sobrios. Por ejemplo en la escalera de la casa de Platón Páramo en Oropesa, con la firma de Ruiz de Luna, existen motivos o grecas geométricas exteriores distintas a las

italianas aunque de igual estilo, y las figuras del medallón central están también en distintas posiciones. Esta técnica y sabiduría comparada con la de las “mariposas”, por ejemplo, es más sencilla pero estéticamente es afín a la última época.

**2. Otros temas son los de fauna y los de figura humana** que, según Balbina Martínez Caviro, se dan en numerosas piezas de la loza dorada (Manises). En las obras más antiguas siguen esquemas simétricos de tradición musulmana y los animales están afrontados. Más numerosas son las representaciones de animales aislados que responden al gusto gótico, y los animales fantásticos, también muy ligados al mundo gótico, son menos frecuentes. Interesan igualmente las representaciones humanas que se relacionan con las simétricas de fauna. En los temas ornamentales con figuras humanas, se refleja toda la arrolladora personalidad del artista talaverano plasmando las modas españolas, flamencas e italianas. Así hay figuras sueltas y de parejas conversando o en escenas de galanteo donde se las representan con trajes más o menos convencionales y típicos de la época, sobre todo en figuras de damas. Algunos de estos ejemplos muestran la indumentaria propia de la época: cintura menuda, escote a pico y falda plegada (moda de hacia 1430-1450). Asimismo el peinado, con los cabellos enmarcando lateralmente el rostro y tapando las orejas, es propio de esa época. A pesar de la sencillez del dibujo se reconoce en el tocado el uso de la cofia llamada “tranzado”, que consistía en una funda de tela en la que se recogía el cabello en forma de trenza. Sobre ella se colocaban cintas de seda de colores entrecruzadas para la trenza que caía sobre la espalda. El atavío del doncel es propio de la misma época, y consiste en una “jaqueta” de mangas algo abullonadas y calzas ajustadas y puntiagudas, también el “jubón” de largas calzas y vistoso tocado, con lanza y escudo. Todas estas modas podrían tener influencias en la decoración de alguna de las obras talaveranas.

Esta iconografía profana del s. XV es de inspiración caballeresca literaria de la época, sin olvidar contactos con las artes decorativas, como temas de amor cortés, caza y juego y de elementos fantásticos y simbólicos, donde se une la estética islámica y la cristiana. Es el gótico lineal con empleo de línea y dorado, y los caracteres del Trecento con rasgos de las figuras, preocupación por el volumen, así como algunas indumentarias que evidencian lo florentino.

A fines del siglo XVI hay influencia de las corrientes estilísticas flamencas y también están presentes los temas figurativos de la moda española de los siglos XVI y XVII. Dentro de la loza punteada, que se da paralelamente a la modalidad flamenca, hay que destacar las formas figurativas de bustos y figuras de cuerpo entero con vestimentas tipo Carlos V, Felipe II y Felipe III, sin excluir atuendos italianos muy originales. Son muy hermosos los tocados, algunos de los cuales corresponden a los “balzo” italianos de fines del siglo XV y XVI. También son frecuentes las gorgueras y los cuellos “vuelos”, correspondientes a la moda de finales del XV. Sobresalen los platos del Museo Arqueológico Nacional con un soldado de cuerpo entero o busto, de apostura fanfarrona, tocado con chambergo, provisto de alabarda y espada, y vestido según moda del primer tercio del siglo XVII, con calzones hasta las rodillas y voluminosas borlas, no lleva gorguera pero sí golilla, y hay otro con gorguera en el Instituto Valencia de D. Juan. Lo exagerado del tamaño de las gorgueras hizo que se prohibieran a partir de 1623, sustituyéndose por cuellos blancos sencillos o golillas. Este motivo decorativo ha servido para datar algunas piezas.

La moda femenina aparece en platos con decoración parecida, hay uno en el Museo Arqueológico Nacional y otro en el Instituto Valencia de D. Juan, de bustos frontales con peinados piramidales propios de la época y la gorguera aún permitida. Abundan más los tocados italianos. Los platos amatorios de la cerámica italiana guardan relación con estas obras, aunque su sensibilidad artística es mayor y suelen llevar dedicatoria, cosa que no ocurre en los españoles.

En la segunda mitad del siglo XVIII se adaptan las formas decorativas al gusto italiano de Niculoso (azul, manganeso y naranja); siguiendo gustos toscanos con grutescos, puttis, máscaras y bustos renacentistas siempre rodeados de orlas geométricas y caligrafías.

En el siglo XIX, cuando Isabel II acaba de ser destronada y el Romanticismo se manifiesta en el arte, los hornos de Talavera de la Reina hicieron placas de temas profanos, con representaciones teatrales, con más libertad interpretativa.

**3. Otros temas de esta cerámica se pueden también clasificar en vegetales y animales. Los vegetales** son en los que el artista pone más imaginación; no le basta copiar del natural, y no es ni excesivamente naturalista ni demasiado indisciplinado. La tercera época de la decoración de la cerámica talaverana será de decadencia y utiliza el tema vegetal en azul y hojitas pequeñas con simetría, otro motivo será el encaje español en negro sobre fondo amarillo.

Las **escenas de caza** podrían estar tomadas del natural por artistas indígenas que dieron los moldes a los alfareros, puesto que montería y caza eran diversiones nobles de la época. Aunque Braña cree que los grabados de Juan Stradamus son su fuente de inspiración<sup>144</sup>, ya que al ser manufacturas cerámicas dedicadas al comercio, es probable que se aprovecharan repertorios conocidos y famosos que pudieran acomodarse a las superficies cerámicas. Se sabe que en Talavera de la Reina en el siglo XVII, ya que queda escrito en el “Libro de Montería” del rey Alfonso XI por Gonzalo Argote de Molina (Sevilla 1582), había abundante tomillo, borraja, acedera, eponía, yezgos, helechos, alcornoques, robles, quejigos y jaras, madroñal y brezo, sobre todo en la sierra de San Vicente, y aún hoy perviven algunas de estas especies vegetales. Con respecto a las especies animales se sabe que había venados, corzos, jabalís, ciervos, lobos, zorros, gatos monteses, liebres, perdices, avestruces, quebrantahuesos, águilas milanos, víboras, etc., que aparecen representados en la cerámica talaverana.

Las escenas suelen ser naturales y reproducen las dehesas de encinas, que entonces y aún hoy, aunque en menor medida, rodean a Talavera de la Reina. Los fondos suelen ser azulados paisajes montañosos a los que también estaban acostumbrados los talaveranos por la cercanía de las cumbres de Gredos.

Todos estos temas de la serie “Policroma” están relacionados con la pintura del Siglo de Oro de género con una fuerte tradición flamenca, con la literatura o novela picaresca de la época y la más atenta observación del natural. Dentro de esta serie se muestra una cierta evolución, así los ejemplares más tempranos, de formas más recias, muestran temas preferentemente cinegéticos

---

<sup>144</sup> Alice Frothingham fue la primera en descubrir cómo los alfareros llevaban los dibujos de Stradamus. (Ver Natacha Seseña en *La cerámica popular en Castilla la Nueva*. Editora Nacional, Madrid, 1975).

como cazas de jabalís, venados, luchas de fieras o retratos ecuestres que son pinturas que ocupan toda la superficie sin dejar zonas libres y los fondos paisajísticos están muy trabajados. El dibujo es naturalista y el colorido vistoso y de gran carácter por la densidad cromática de los esmaltes. Será el siglo XVII la época de más esplendor con estos temas. Pueden aparecer varios cazadores persiguiendo a un mismo animal, o cada cazador a uno distinto, todo formando un conjunto armónico, con un agreste paisaje, en cuyo horizonte suele insinuarse la silueta de un castillo o la torre de un campanario, ambiente típico de la zona de Castilla. Pero es más habitual una escena sencilla de un solo cazador cobrando una pieza o en actitud de reposo después de la caza, enmarcado por dos árboles viejos y en el fondo unas colinas bajas con cierta pobreza de dibujo y sobre todo de color.

**4.** Casi todas las composiciones talaveranas del siglo XVI son de **carácter religioso** tanto en piezas como en azulejos, abundan las mitológicas con influencia manierista italiana y las profanas son más escasas, así en los platos, cuencos, fuentes y jarras abundan los motivos cotidianos: caza, juego de niños, parejas o grupos charlando y representaciones teatrales de la época romántica.

Entre los azulejos de temas religiosos de figuras se representan la vida de Cristo, de la Virgen, de los Santos, etc., (destacando las del atrio de la ermita de la Virgen del Prado, procedentes del desaparecido convento de San Antón, inspiradas en grabados manieristas), también obras como el “Nacimiento de María” (nº 3712), “S. Sebastián” (nº 3432), el retablo de “S. Juan Bautista” (nº 3713), etc., situadas en el Museo de Ruiz de Luna y que son objeto de mi estudio iconográfico.

En los platos no se suele dar el tema religioso, pero uno de ellos se conserva en la colección “Rocamora” que lleva pintado el tema de la “Virgen imponiendo la casulla a S. Ildefonso”. En el Museo Arqueológico Nacional hay otros dos con figuras de frailes.

Casi todas estas piezas tienen un vidriado cremoso con puntos oscuros e imperfecciones y los elementos decorativos (fauna, flora o figura) están muy en primer plano, sin concesiones al paisaje o la perspectiva y dibujados de forma esquemática. Algunos sí están bien vidriados y son más perfectos como el decorado con el retrato de Felipe II (Instituto Valencia de D. Juan) y con una inscripción alegórica “Punto mori” junto a una calavera y unas tibias.

En el siglo XVIII comienza la decoración en azul siguiendo motivos del siglo anterior. Surgen figuras corriendo en solitario, leones rampantes, escenas con palacetes fantásticos, paisajes galantes, volutas y hojas de acanto. El árbol, en un paisaje cambiante, es un tronco de finas líneas con el ramaje estratificado, rodeado de arbustos y flores. Aparecen también escudos nobiliarios, reales y religiosos sin ninguna otra decoración. Los reales están rematados por una corona y los religiosos reposan sobre un águila bicéfala rodeados de volutas, cartelas y pergaminos complicados en curvas y rocallas. Estos objetos son difíciles de fechar por la continua repetición y la escasa evolución. Destacan en este estudio el “Escudo de la Orden Franciscana” (nº 4527), el “Escudo de los Jerónimos” (nº 3980) y el “Escudo de Toledo” (nº 19112) del Museo Ruiz de Luna.

En cuanto a las distintas **series** iconográficas que se establecen, es lamentable que no se pueda realizar una relación de éstas hoy conocidas con las denominaciones de época que se pueden leer

en algunos documentos. Así en uno de 1764 se citan piezas pintadas de “rosa”, de “puntillas” (¿puntillas de Bérain?), de “frutas”, de “frutas y ramos atravesados” (¿ramito?), de “azul de lejos” (¿árboles de varias copas?)<sup>145</sup>. Otro documento más tardío, de 1779 del inventario de un alfar, cita piezas de “redezilla o tachosas de todo matalotaje” (¿matorrales azules?)<sup>146</sup>.

La clasificación en series aún no se ha abordado en profundidad ni de manera global; siguiendo a los investigadores que han aportado criterios en esta materia se puede hacer una catalogación en grandes series y en subseries, algunas pertenecen a un momento histórico concreto y otras se mantienen, adaptándose a los tiempos, a través de los siglos.

Los criterios para la clasificación de la temática son variados. Se puede realizar una ordenación cronológica de las piezas cerámicas, dentro de cada uno de los cuatro periodos delimitados en su historia (Renacimiento, Manierismo, Barroco y Barroco tardío o Rococó), además las piezas pueden agruparse por series creadas con criterios estético-cromáticos que podrían dividirse globalmente en piezas azules, tricolores y policromas. También por los motivos decorativos que se repiten en las piezas, por ejemplo los religiosos, a excepción de los escudos monásticos, que son poco frecuentes en las piezas de vajillas, sin embargo sí los hay en las pilas bautismales y en los azulejos. Interesan los temas heráldicos y no se suelen dar los mitológicos. Estas decoraciones constituyen un evidente elemento diferencial respecto a otras (es el caso del motivo de las “mariposas”, de los “helechos”, del árbol “chaparro”, de la “flor de la patata”). Estos elementos diferenciales se pueden deber a la aplicación de una técnica determinada (la decoración “esponjada”, por ejemplo, que resulta de la aplicación del color con una esponja o muñequilla que produce ese efecto), o una influencia artística concreta (el prestigio de la fábrica de Alcora produce su imitación, de la que resulta la serie del “chaparro”; el gusto por las chinerías da lugar a la versión talaverana de la porcelana china, produciéndose la serie de los “helechos”...,etc.) o al uso de una fuente de inspiración común (como lo fueron los grabados de temas cinegéticos en numerosas piezas policromas), etc. Cada serie tiene su propia cronología y evolución, dándose, frecuentemente, transferencias decorativas entre las que son coetáneas. También hay otra clasificación entre series más populares, como la de las “mariposas”, y otras más artísticas y lujosas, como la “Policroma”, que ejercieron mayor influencia y tuvieron mayor prestigio.

La ordenación de los temas desde la perspectiva histórica empezaría en el XVI con “mariposas”, “tricolor” (azul, naranja y manganeso) o estrellas de plumas, “Bosfloris” o “ferroneries” o de “recortes”, “esponjada” y “punteada”; en el siglo XVII la de “golondrinas”, “helechos”, “pintada”, “flor de patata”, “encaje de bolillos”; en el siglo XVIII se dan los temas de “puntillas de Bérain”, “adormideras” (cola de gallo), “chaparros”, “manzanas” (ramito), “guirrnaldas y pabellones”, “margaritas” y “clavel”; en el siglo XIX se siguen dando las series alcoreñas y temas como la “Virgen del Prado” y la “Guerra de la Independencia”.

Como vemos, la variedad de motivos permite agrupar tales piezas en una sucesión de series con temas como paisajes, puntillas, escudos, temas florales, animales, carteles con inscripciones y leones rampantes a los lados, figuras humanas en escenas domésticas, etc. Las más sugerentes

<sup>145</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 260-261.

<sup>146</sup> VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., pp. 105-113.

son las figuradas con series como: “punteada”, “azul, naranja y manganeso”, “policroma”, y la “flor de patata”.

La clasificación de motivos ornamentales en series no se produce hasta finales del siglo XIX, siguiendo la tendencia de las corrientes alcoreñas. Con carácter retrospectivo, se aplicó también a las producciones talaveranas anteriores. La profusión de estos motivos dio lugar a un gran número de series.

Las **series talaveranas sin influencia alcoreña** desde el siglo XVI adquirirán verdadera importancia. En estos momentos la cerámica talaverana está fuertemente influenciada por la cerámica italiana. Los motivos decorativos son variados: figuras humanas, acontecimientos históricos, mitológicos, escenas de cacerías, paisajes, animales, motivos heráldicos, etc. Muchos llevan inscripciones con el nombre del dueño, año de fabricación y, en alguno, el nombre de Talavera.

La clasificación de estas cerámicas se agrupa en las siguientes series:

**1. Serie blanca (s. XVI).**

**2. Serie azul (s. XVI al XVII):**

- Árboles de copas superpuestas o escalonadas.
- Mariposas.
- Chinesca o golondrinas.
- Helechos: hoja de palma.
- Epigrafiá.
- Esponjada.
- Granada abierta.

**3. Serie tricolor (s. XVI al XVII):**

- Palmetas.
- Cenefa oriental.
- Estrella de plumas.
- La encomienda.
- Ferroneries.
- Grutescos
- Indios coronados con plumas.
- Florón principal y florón arabesco.
- Recortes.
- Punteada.

**4. Serie policroma (S. XVII al XVIII):**

- Taurino.
- Flor de patata.

**5. Serie de labores, encaje de bolillos o randas (S. XVIII al XIX) (1650-1720).**

**6. Serie de línea vermiculada.**

1. “**Serie blanca**” (durante el siglo XVI): la pulcritud del blanco la debió asemejar con la porcelana. La austeridad generada por el clasicismo del último tercio del siglo XVI y principios del XVII debió favorecer, sin duda, la aceptación de estas series blancas o de paleta restringida. Aunque apenas se tienen piezas exclusivamente blancas (foto 45), sí se han conservado algunas en las que el fondo del esmalte sin decorar domina el aspecto general de la obra. En 1609 hay referencias de un alfarero, Alonso de Figueroa, que había mandado a Vitoria cargas de este tipo de obra con decoración heráldica (foto 46). También hay testimonios documentales de 1624 en que se vendieron “dos barriles de vidriado de Pisa con escudos, blanco”<sup>147</sup>.

2. “**Serie azul**”: Es de las más características de la producción talaverana que va del siglo XVI al XVII, aunque cuando más se da es en el siglo XVIII con un estilo prácticamente sin evolucionar, parejo a las llamativas piezas “Policromas”. Se realizan en los mismos alfares que la serie anterior, hecho que se deduce por las coincidencias estilísticas entre ambos grupos y por su semejanza en los perfiles y motivos ornamentales. Son piezas de una gran sencillez y no están expuestas a fracasos en su fabricación. Se aprecia cierto barroquismo en los platos con gallones, asas salomónicas o figuras adosadas. Aparecen tinteros poligonales, bacías veneradas, jarras de pico, pilas de agua bendita o de bautismo con tapas caladas. También placas, especieros, y todas las piezas de los botámenes farmacéuticos.

La decoración se realiza en azul al claroscuro, con un vidriado blanco lechoso, suave y brillante. La intensidad del azul llevó a Frothingham a pensar que se trataba de una pervivencia de lo mudéjar, cuando en realidad los platos de esta serie están bajo la influencia de la primera porcelana china que llega a Europa, pasando por el Cabo de Buena Esperanza, en una nueva “ruta de la seda” que termina en Lisboa, a través de la Compañía de las Indias Orientales, formada por Inglaterra y Holanda. En este último lugar se forma una manufactura en Delft que imita a China y se expande hasta España. Algunas piezas chinas estaban decoradas con el azul intenso, “azul musulmán” que realizaban para su clientela árabe. Ellos debieron ser el origen de los platos de “mariposa” o de “aranhoes” (Lisboa) que aparecen en sus comienzos soliendo tener como tema animales centrados y cenefas de rasgueo semejantes a las mariposas y flores, y otros elementos decorativos simples. Aunque de tamaño más reducido, la mariposa estará siempre presente en la cerámica china. A esta primera fase se añade el amarillo de influencia sevillana y al final la policromía de influencia italiana. También irán desapareciendo progresivamente los motivos de plantas de grandes hojas carnosas, popularizándose más los paisajes que se los denomina de “**árboles de copas superpuestas o escalonadas**”, llamados de pan, que disminuyen hacia la cogolla y suelen emplearse estos elementos para flanquear las escenas (foto 47). El tema es a base de ramas escalonadas cada vez más esquemáticas y estilizadas de árboles o pequeñas plantas de las que sale una rama semejante a un helecho (se conservaban ejemplares en el antiguo Museo del Pueblo Español, hoy Museo Nacional del Traje y Centro de Investigación del Patrimonio Etnográfico). Se observa su popularización según va pasando el tiempo y ya en el siglo XVIII los árboles se convierten en dos o tres trazos, para el tronco, y en tres sombrillas o abanicos superpuestos para las ramas. Los animales aparecen con curiosos lunares, y las figuras son toscas en su factura y arbitrariamente repetidas para llenar un mercado.

<sup>147</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso, op. cit., p. 31. y VACA y RUIZ DE LUNA, op. cit., p.202.

Esta serie de platos son pequeños, acuencados, el dibujo aparece como emborronado y el vidriado tampoco es demasiado bueno. Se puede pensar que éstos fueron hechos en Sevilla o en Toledo, “contrafechas de Talavera”, para venderse en el mercado popular. Sin embargo en el Museo Ruiz de Luna existen ejemplares con las mismas características: árboles asombrillados, animales con lunares, etc., pero parece que la calidad del vidriado es mejor y el dibujo está menos emborronado. Las mejores piezas de esta serie se dan en Talavera de la Reina y son coetáneas del último periodo policromo: árboles naturalistas con tronco grueso y ramaje irregular.

Otras series dentro de la azul son:

**2a. “La mariposa”:** tiene poca fidelidad al natural y rapidez de ejecución. El motivo aparece en el borde y centro de los platos bastos, grandes, hondos, con grueso perfil y de uso común, hechos a torno fundamentalmente durante los siglos XVI y principios del XVII tanto en Talavera de la Reina como en Puente, coincidiendo con la serie tricolor. Los más antiguos son de tradición mudéjar decorados sólo en azul oscuro sobre vidriado blanco imperfecto y con motas oscuras y burbujas. Estas piezas no aparecen firmadas.

Los motivos decorativos son imitaciones de la realidad pero, en algunos casos, se cree que puedan inspirarse en temas alegóricos y simbólicos ya que en esta época la emblemática influía mucho en todas las artes.

La alegoría se utiliza en estas piezas populares y su significado queda claro: desprecio o poco apego a los bienes materiales (mariposas y cuerno de la abundancia) y la lucha entre la salvación del alma y la consecución de placeres terrenales (la zancuda y el gusano).

Se suelen representar una flor esquemática o animales (aves zancudas, conejos, ciervos, búhos, león rampante, gusanos...) siempre solos en el centro y rodeados de follaje, y en los bordes normalmente hay tres mariposas estilizadas con las alas extendidas terminadas en muchos filamentos como ciempiés (foto 48). Esta decoración está muy relacionada con la de los platos portugueses del siglo XVIII, conocidas como de las “arañas”, contrahechos a los importados de China<sup>148</sup>.

Dentro de la tipología de esta serie se pueden hacer dos subgrupos: uno formado por platos con decoración muy cuidada y un dibujo que se aleja de lo popular que lo constituyen un grupo aparte de piezas decoradas en azul con motivos centrales de los temas mencionados antes. El artista que los decoró muestra mayor dominio del dibujo y una elegancia refinada que se inspira en lo popular. A este conjunto pertenece la colección “Plandiura” (Museo de Arte de Barcelona), con toques de amarillo alternando con azul; la orza y el plato del Instituto Valencia de D. Juan de Madrid; y los fragmentos de las excavaciones realizadas por Llubí en Puente. Otro subgrupo o variante son las jarras de vidrio muy basto, decoradas esquemáticamente en azul oscuro, realizadas quizás en hornos toledanos.

**2b. “Serie chinesca” o de “Golondrina”** (Siglos XVII, y primer tercio del siglo XVIII): de origen chino, tomado de los motivos de las porcelanas de la dinastía Ming, a través de las

<sup>148</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1969): *Cerámica de Talavera*. Madrid, CSIC, pp.23 y24.



imitaciones hechas en Delft que pasarán a Portugal y de allí a Talavera de la Reina y a Puente del Arzobispo. Destaca por su sentido popular en tono siempre azul claro, con una gran estilización, trazo grueso y rápido. En las piezas más antiguas el vidriado es lechoso y el azul, de cobalto fuerte, se hace más grisáceo al avanzar el tiempo. Esta serie se denomina así por el motivo que tienen en el centro, una golondrina o dos junto a un matorral (foto 49); este tema se cambia, a veces, por el dibujo de un ave zancuda u hojas de helechos como único tema.

Muchas de las piezas de esta serie llevan en el borde una decoración propia a la que se ha denominado **“Serie de los helechos”**.

**2c. “Serie de los helechos”**: es una de las que más tiempo se hizo ya que debió empezarse a representar en el siglo XVI y se continuaría hasta fines del XVII. Responde a una moda generalizada de copiar los modelos de las porcelanas chinas.

En los primeros años del siglo XVI, se dan piezas con carácter “orientalizante” con un motivo central de animales (aves, leones, ciervos, jabalíes, zancudos, aves diversas y animales fantásticos) que están dibujados siempre esquemáticamente y rodeados de cenefa de trazo suelto compuesta por helechos, flores esquemáticas y follaje, por ejemplo el ala del plato se divide en seis, ocho o diez compartimentos o cartuchos radiales rellenos de trazos que se consideran hojas de helechos (foto 50). Su datación no es fácil al ser imitación de la de Sevilla. Las más tardías tienen trazos más gruesos y motivos más estilizados.

Una variante de esta serie es la de la **“hoja de palma”** que se da según avanza el siglo XVII. Los diseños perderán finura ya que se repiten a sí mismos, lejanos a los modelos originales chinos y holandeses (foto 51).

Después del giro que sufren los lenguajes policromos a partir de mediados del siglo XVIII, es cuando se comienza la imitación de los productos alcoreños. Pero esta variante de la serie azul permanece casi inmutable hasta el siglo XIX mientras que otras series de este mismo color incorporan detalles de la manufactura del Conde de Aranda.

**2d. “Epigrafía”**: También la epigrafía forma parte de la decoración, como motivo importante de la ornamentación. Suele darse en color azul con formas gruesas y a partir del último tercio del siglo XIV y comienzos del XV. El repertorio epigráfico cristiano es muy variado, y consiste en una palabra aislada, una letra o una frase. La presencia de una misma letra aislada, repetida insistentemente, debió ser frecuente en los tejidos góticos. Un tema epigráfico cristiano es el IHS, con el que se adornan bastantes piezas del siglo XV (foto 52). Otra expresión que se da es la de “María” (¿María de Anyou, hija de Luis II de Anyou?), o “Ave María” con caracteres góticos. Aunque a veces las frases que aparecen en las piezas no son fáciles de interpretar.

**2e. “Esponjada”**: Esta serie se produce entre los siglos XVI al XVII y es con azul dado con esponja sobre fondo blanco (foto 53). También se la conoce como “pulverizada” o “jaspeada”, más adecuadamente que “esponjada”, ya que parece que no están decoradas ni con esponja ni muñequilla sino por pulverización del esmalte proyectado sobre la pieza soplando a través de una cánula en forma quebrada. Presentan rasgos algo diferentes a las piezas tradicionalmente consideradas como talaveranas, como son la pasta pajiza en lugar de rosada, la solera sin vidriar y la forma torneada con cadenas que acusan la tradición marcadamente mudéjar. Han llegado

hasta hoy piezas decoradas por aspersión con brocha impregnada de esmalte, como “salpicada”, que es una versión del “jaspeado” más económica que la pulverizada.

Esta técnica fue traída a España por Gerónimo Montero y la simplicidad de la técnica hizo que su difusión fuera muy rápida. Las piezas quedan con unas manchas irregulares, monocromas o alternadas a veces con otras amarillas.

De fines del siglo XVI encontramos de esta serie obras sencillas de loza blanca con decoración azul de escudos de armas (foto 54) en Talavera de la Reina o emblemas heráldicos de una comunidad religiosa, otros del Hospital de Afuera de Toledo; y también aparece en vasijas talaveranas del XVII como las de la Cofradía de Nuestra Señora de los Reyes en Salamanca. Esas piezas se darán hasta el siglo XVIII, al igual que otras de farmacia como las de Santo Domingo de Silos (Burgos). También se conservan muchos botes de farmacia con esta técnica que llevan el escudo de El Escorial, con la Orden jerónima y la parrilla de San Lorenzo. Están hechas en azul cobalto y llevan toques de amarillo y unas bandas de esmalte blanco sobre las que destacan el nombre de los productos farmacéuticos.

**2f. “Granada abierta”:** Hacia 1500 los azules de la cerámica de Talavera de la Reina son más vivos y aparece un nuevo motivo decorativo que es la “granada abierta”, jugosa, restallante de granos, que antes no se había representado (foto 55).

**3. “Serie tricolor”** (2ª mitad del siglo XVI al XVII): Las restricciones de la paleta de color de las cerámicas italianas de Faenza y Urbino, también se darán en Talavera de la Reina. Se usan los colores: azul para rellenos, manganeso para contornos, y naranja para rayados o cuadriculados de interior, que son la característica esencial de la serie. La calidad del dibujo es muy alta aunque es poco personalizado. Destaca por primera vez la influencia italiana, sobre todo de las lozas de Montelupo, palpable en la aparición de figuras humanas con una gran riqueza, variedad y un gran número de personajes con distintos tocados de la época y de distintas procedencias, que llenan las decoraciones de las piezas de esta serie, aunque con un trazo poco seguro e imperfecto que lo acerca a lo caricaturesco, así por ejemplo en los centros de las piezas pueden aparecer bustos o soldados de la guerra de Flandes de una gran belleza plástica y sabor renacentista, típicos de la fábrica “La Menora”, aunque también hay temas de animales y flores con mucha decoración y asimetría, y en los bordes motivos vegetales repitiéndose con dos o tres formas distintas de un modo muy caligráfico; también se dan las repeticiones de tramas en los fondos.

La variedad de temas dentro de esta serie de los tres colores es mucha: mariposas, ciervos, leones, animales fantásticos, etc. También suelen aparecer arquitecturas orientales silueteadas en manganeso y rellenas de azul y naranja.

Las cenefas y rosetones que acompañan a las figuras de la serie “azul, naranja y manganeso”, se dan actualmente en un solo color (negro manganeso) y aisladas en cuencos y platos. También el lugar ha variado ya que hoy el motivo se dispone atravesando la superficie del plato en lugar de estar en el borde como tradicionalmente, y no se hará distinción entre la decoración del centro y los bordes, también por influencia italiana.

De esta serie hay muchos ejemplos con escudos de órdenes religiosos (Merced, Malta, Compañía de Jesús, etc.) con lambrequines que imitan los trabajos hechos en madera, aunque en los bordes sigan los temas vegetales. Igualmente hay escudos de las diferentes corporaciones y también nobiliarios.

Entre los temas que más se repiten están: “**Las palmetas**” que se dan en los ejemplares más tempranos con características corintias clásicas (foto 56); “**la cenefa oriental**” con decoración en el borde de la pieza y en el centro un círculo con alguna pequeña figura (foto 57), arquitectura de rasgos orientales, altos torreones, cúpulas bulbosas, tejados volados, paramentos almohadillados, cubiertas tipo pagoda, figuras con indumentaria flamenca, animales, flores (generalmente en platos pequeños, especieros, tinteros, etc.), similares son los platos venecianos del siglo XVI, pero mejor dibujados. “**Las estrellas de plumas**” (Martínez Caviro, 1984) o “**La encomienda**”, llamada así por el motivo tomado del mundo del tejido (Seseña, 1989), se da entre los siglos XVI al XVIII en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, adquiriendo más importancia en la primera mitad del siglo XVII. Es una versión más estilizada y sencilla de la serie tricolor que encontramos en platos muy baratos destinados probablemente al uso cotidiano. Llevan un diseño floral geométrico de helechos o plantas plumíferas y en el borde una cenefa con uno de los temas más antiguos que es el rombo cuadrículado o cruzado por aspas alternando con un elemento caligráfico en forma de “S” muy alargado o trazo continuo del cual brotan a menudo unas esquemáticas “palmetas”. Esta cenefa se prodigó tanto que vino a ser una especie de distintivo de la cerámica castellana. En el centro aparece la estrella o rueda con motivos plumeados que alternan el azul y el naranja (foto 58). En el interior de la rueda a veces están las siglas del Ave María, el JHS, las tenazas y los clavos alusivos a la Pasión, con colores azul, naranja y manganeso. A veces la cenefa se sustituía por un rasgo continuo en el tema central. Se ven piezas talaveranas con este motivo como la pila bautismal de la parroquia de Velada (Toledo), todavía hoy usada. En el siglo XVI se dan en las orlas los temas vegetales como decoración con tallos, hojas y flores, que se combinan con otros tipos más sencillos: dibujos de ramas o palmetas y orlas con cenefas geométricas que aparecen en varias pinturas del primer tercio del siglo XVII de Alejandro de Loarte y en un bodegón de Antonio de Pereda (foto 59). También, en ocasiones, la decoración de esta serie se combinaba con golondrinas de la serie Chinesca, o flores de la Tricolor.

Las piezas de la serie tricolor debieron ser muy numerosas por el gran número de ellas que se conservan. Esta serie no sólo se fabricó en Talavera de la Reina sino también en Puente, aquí las piezas más avanzadas tienden a ganar en peso, a mostrar esmalte de tono hueso o muy punteado por poros y gránulos negros que deja transparentarse el color de la arcilla, y con un repertorio ornamental más restringido que los ejemplares anteriores, y dibujos menos delicados aunque ejecutados con gran destreza por buenos pintores. En Talavera de la Reina el vidriado es con blanco limpio y brillante, y la decoración más artística.

Esta serie se difunde en cacharrería con centro ornamentado de animales y vegetales en el siglo XVII, que se debe vender a bajo precio. A medida que avanza el siglo las superficies decoradas y los motivos se agrandan, transformándose en composiciones florales muy barrocas, con figuras mitológicas, animales de trazos ágiles y estilizados vegetales. Algunos ejemplares selectos se decoran con escudos, alegorías religiosas, como angelitos adorando el sacramento, con una posible inspiración en grabados.

En el último tercio del siglo XVI en Talavera son muy habituales las labores de “**ferronèries**”, de influencia renacentista flamenca, que habían asimilado a su vez las influencias venidas de Italia. Fue principalmente Jan Floris -Juan Flores- quién las introdujo en España, cuando trabajaba en Plasencia y en la corte de Madrid. Consisten en el dibujo de un marco con las labores típicas de los trabajos del hierro forjado o el cuero repujado con un fuerte claroscuro sólo en azul, ya que los contornos en azul oscuro limitan la parte relevante sobre el vidriado blanco lechoso. A través de este contraste se produce una fuerte sensación de relieve, los temas ornamentales van con toques de amarillo intenso y ocre en muchos casos, siguiendo modelos italianos. Los motivos decorativos de las volutas suelen ser remates de “cartouches” o medallones ovales y cuadrados (foto 60). No hay un tema decorativo principal, sino una profusión ornamental de motivos muy simples como cabezas de angelitos, margaritas, puttis, racimos y círculos en tonos azules poco uniformes, que en Talavera de la Reina, a diferencia de su lugar de procedencia, son más gruesos, sólidos y pesados. La decoración podía ocupar la pieza entera, o sólo parte de ella. Desde el siglo XVIII, sería sustituido poco a poco por las grecas ornamentales más al gusto francés como las rocallas, guirnaldas, frutas, etc.

La producción de “ferronèries” está relacionada directamente con el monasterio de El Escorial, ya que muchas de estas cerámicas están decoradas con su escudo (foto 61). Las piezas más frecuentes donde se dan estos motivos son en los albarellos, orzas y barriles destinados a uso farmacéuticos; aunque también aparecen en los azulejos.

En los ejemplares flamencos se combinan con “**grutescos**”, nombre que viene de los romanos porque estos elementos decorativos aparecen en las grutas. En Talavera de la Reina los motivos decorativos estarán hechos en ocre, amarillos, azules, verdes y manganeso que imitarán los de Urbino; serán producidos en moldes con superficies muy movidas, pero nunca con la exquísitez italiana. La decoración de revestimiento de azulejos fue tomando poco a poco carácter nacional robusteciendo las formas sueltas y ligeras del grutesco. La mayor sobriedad talaverana está muy en consonancia con la estética escurialense. Es muy conocida la serie de vasos y jarras de Talavera de la Reina de los siglos XVI y XVII con grutescos y las piezas de vajillas (platos, fuentes, orzas, jarrones) que llevan escudos con el león rampante de los jerónimos y la parrilla de San Lorenzo; otros se acompañan de “**indios coronados con plumas**”, que son una versión de las máscaras renacentistas, que se harán en el alfar de Juan Fernández. Uno de los temas más famosos del taller de éste, gracias a su contrato para realizar azulejos en el Monasterio de El Escorial, es el “**florón principal y florón arabesco**” que son motivos vegetales muy repetidos, que se darán en otros frisos de la época. Algunos azulejos del siglo XVI, encargados por el Padre Villacastín, revelan una ornamentación típica con estos dibujos en azul sobre blanco. En éstos, muy bien conservados, se acusa la influencia de ornamentaciones renacentistas flamencas.

El **florón arabesco** está formado por un panel corrido de azulejos sobre la base de cuatro piezas. Consiste en cuatro hojas de acanto que parten de una estrella de ocho puntas. De cada punta sale una hoja, de contorno más rígido que se entrelaza con un círculo. De cada uno de los lados de la hoja salen vástagos que se enroscan hacia el centro en forma de voluta. En el interior hay un esquema de líneas horizontales y verticales, en cuya intersección se muestra una rosa de ocho pétalos inscrita en un triple círculo (foto 62.0 y foto 62.1).

El **florón principal** está concebido como un paño continuado sobre la base de cuatro azulejos repetidos indefinidamente. El dibujo consiste en cuatro hojas de acanto radiales, que parten de una estrella de ocho puntas. De cada punta sale la hoja ancha y carnosa en blanco y azul, realizada con trazos firmes y perfiles en degradación de color con el fin de dar volumen y profundidad a la composición. El extremo de la hoja se entrelaza en un círculo, que constituye, a su vez, el nudo de unión de otras cuatro piezas. El panel está enmarcado en las partes superior e inferior por una sarta de perlas con alizares de dos caras iguales en las juntas, decorados con grecas en azul cobalto intenso (foto 63).

El tema de los “**recortes**”, muy relacionado con la serie de las “*ferroneries*”, está influido por los grabadores de Amberes, vinculados a la obra de Cristóbal Plantin. Son escasas las piezas de esta serie y están decoradas con un repertorio culto, libresco y muy arquitectónico que rehúye intencionadamente la concepción narrativa y policroma de la serie “*punteada*” que a continuación tratamos.

Es difícil establecer la procedencia de la serie “**punteada**”, aunque Martínez Caviro dice que se da en Talavera, y ella es quién le da el nombre y la vincula a los azulejos contemporáneos<sup>149</sup>. El dibujo va en cobalto y el sistema de cocción de estas piezas es el de sujetar las formas abiertas con espigas bajo el labio utilizado en Talavera de la Reina hasta el siglo XVIII. Otros opinan que procede de Sevilla, recogiendo los alfares toledanos su espíritu renacentista italiano, pero los talaveranos interpretarían los temas a su modo con su técnica “*tricolor*” habitual. No copiarían la forma, ni tan siquiera el color, sino que con esa inquietud humana hacia el diseño, que era lo realmente nuevo, tratarían de atrapar su sentimiento.

Recientemente se ha atribuido esta serie “*punteada*” a Talavera de la Reina definitivamente, gracias a los análisis de arcillas encargados por el investigador sevillano Alfonso Pleguezuelo a los laboratorios del Museo Británico de Londres y a los estudios de los fragmentos procedentes de los testares de Talavera, realizados en 1993 por Albert Telese y Anthony Ray.

La serie “*punteada*” se realizaría a fines del siglo XVI y principios del XVII y es uno de los motivos ornamentales más originales e interesantes de Talavera de la Reina. El número de obras que se conservan es reducido; presentan una gran unidad estilística y formal por lo que se cree que fueran obras de un único taller o artista. Los asuntos preferidos proceden del repertorio renacentista: una figura central de cuerpo entero o un busto con atuendo italiano original de la época (reinados de Felipe II y Felipe III) (foto 64). Son menos frecuentes los motivos zoomorfos, como un ave zancuda o un león, un ángel músico o una letra (foto 64.1). Estos temas están rodeados por una decoración de puntos, con tallos de hojas partidas u otros motivos vegetales sencillos.

El dibujo se perfila en azul, y se utilizan también ocre y verdes, y sobre todo un amarillo muy intenso. Como fondo se usa un esmalte blanco lechoso, más o menos limpio según la calidad de la pieza, que normalmente eran platos. En esta serie se utilizó por primera vez la técnica del claroscuro, que permite matizar el dibujo y darle claroscuro.

---

<sup>149</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1968): *Cerámica Española en el Instituto Valencia de Don Juan*, Madrid, pp. 98-99.

El paso entre la serie tricolor y la policroma, con niveles de calidad muy elevados, se cree que se produjo a cargo de los pintores de azulejos que eran el grupo más preparado del sector.

**4. “Serie policroma”** (fines del XVII, principios del XVIII): es una de las más importantes de la producción talaverana. Se inspira en los dibujos de Jan van der Straet y los grabados de Stradamus, Tempesta y Claudie Bouzonet, y es producto de la influencia de Niculoso, aplicando las corrientes desarrolladas en Urbino, Faenza y Umbría, a partir de la revolución cerámica llevada a cabo por Lucca Della Robbia. Los ceramistas recogían detalles secundarios de estos grabados transportándolos a un primer término, o bien simplificaban sus componentes. Algunos ejemplos de estas lozas se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, el Museo de Cerámica de Barcelona, o en el de Ruiz de Luna de Talavera de la Reina.

En este periodo muchas obras se convierten en piezas de adorno y se caracterizan por la profusión decorativa, sobre todo con escenas complejas de hombres y animales, siendo frecuentes las cinegéticas. Se reflejan varias modalidades de caza, a pie y a caballo, con perro, con halcón, etc. Los temas representados constituyen probablemente el conjunto iconográfico más rico de la loza esmaltada española. También en los primeros años se decoran con escenas relacionadas con toros y venados y se van introduciendo varios personajes, que a veces podrán ser incluso cinco, formando una escena compleja con sentido narrativo y gran movimiento de animales galopando, caballos en corveta y figuras en escorzo. Es de destacar la placa nº 3189 del Museo Ruiz de Luna que veremos más adelante.

El gran interés de plasmar escenas naturalistas lo representaban con la perspectiva, conseguida con tres franjas horizontales en las que se representarán con sentido ascendente, el suelo, los personajes que protagonizan la escena, y el cielo, porque otra de las características de todas las secuencias es que se localizan al aire libre. La forma de representar el horizonte suele ser común a todas las piezas: una o dos filas de montañas, sombreadas de azules y con las cumbres nevadas (Gredos) (foto 65).

En los años finales del siglo XVI y durante la primera década del XVII, los pintores de paneles de azulejos decoraron los suelos de las escenas con cantos rodados de diferentes tamaños dispuestos de forma irregular y con algunas matas aisladas. En la serie policroma intentaron romper con la monotonía del terreno colocando en el centro un árbol o matorral y también algunas flores de formas un poco irreales, otras veces aparece un solo animal, generalmente relacionado con la caza, y cuando se representan más van corriendo o caminado en una misma dirección que no tiene por qué ser la que presenta la escena principal. También normalmente la escena central en la serie policroma suele estar enmarcada por dos árboles simétricos ocupando todo el espacio que se desea cubrir. Generalmente uno de los árboles reposa sobre un gran tronco, con el borde superior astillado. Este tronco se irá ensanchando y llegará a tener una forma casi expresionista y las ramas de los árboles se representarán con trazos curvos encadenados a los que María Braña llamó “árboles de rúbrica”, y Balbina Martínez Caviro, “árboles en espiral”. Respecto a los tonos empleados para las hojas son muy variados, así en las pintadas en la segunda década del siglo XVII se usan ocre, amarillos y verdes y se bordean con trazos azules oscuros, siendo ésta una de las características más destacables en las producciones de estas décadas.

Aunque hay quien opina que los paisajes que aparecen en estas obras policromas son los de encinas que rodean a la zona de Talavera de la Reina, no se sabe con certeza porque a los dibujos de las cerámicas talaveranas les faltan detalles, como por ejemplo las bellotas, que aclararían las dudas al respecto. Lo más cierto es que se inspiran en algunos grabados flamencos, mencionados con anterioridad, pero siempre de una manera personal y con gran naturalidad y soltura que a veces puede llegar a ser incorrecta y descuidada, pero destacando siempre la plasticidad del paisaje, como tal vez en ningún otro arte coetáneo.

En el último cuarto del siglo XVII se sigue manteniendo la misma estructura en la composición de las escenas, pero las figuras tienden a aumentar de tamaño y a ocupar más espacio. La temática tampoco sufre cambios aunque aparecen los temas mitológicos y las historias de juegos infantiles. El horizonte se suele representar igual que en las obras anteriores, en cambio hay novedades a la hora de dibujar la arboleda; en el lado izquierdo suele pintarse un árbol más estilizado y con forma de serpiente y en el otro un ejemplar más reducido con dos o tres troncos paralelos. El ramaje es menos denso y permite ver fragmentos de cielo.

Las historias infantiles muestran a niños muy musculosos dibujados siempre con los brazos separados del tronco y las piernas medio desnudas y también separadas, quizás para ocupar más espacio. Todos tienen el rostro ovalado, las facciones muy esquemáticas y una frente excesivamente amplia. El cabello está muy próximo a la nuca con una especie de rizo que recuerda las esculturas de Martínez Montañés. Estas figuras van calzadas con botas altas y con túnicas que se ajustan al cuello, pintadas con tonos azules y ocre, y a veces con rayado en naranja, semejante a la serie tricolor (foto 66).

Muchos con nombre de su dueño, año de fabricación y en otros el nombre de Talavera, pero en pocos aparece el nombre del artista o su contraseña, ni la marca del alfar.

Las piezas policromas que se hicieron en Puente del Arzobispo fueron para el pueblo llano, aunque en un principio se realizaron para la aristocracia. Utilizan el verde brillante, círculos concéntricos en bordes, y en lugar de escenas hay animales aislados en paisajes. Otras veces se incorporan arquitecturas simples y graciosas, en vez de animales. En los escenarios cinegéticos aparecen casi siempre árboles de viejo tronco retorcido y talado, del que parte una rama exuberante. El follaje se simplifica con una forma en espiral muy característica, quedando delimitado por un tronco fino. El paisaje campestre se completa con arbustos de grandes hojas alargadas. A veces hay monstruos fantásticos fruto de la imaginación del pintor. Es frecuente (sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII) que aparezcan a los lados de las figuras o arquitectura central elementos florales estilizados, como un árbol a la derecha y a la izquierda un elemento vegetal alto, como una palmera, que luego derivará en el tema del “pino”, rematados por margaritas, tulipanes o simples discos abstractos que sugieren una flor. Este tema del “pino” aún pervive (foto 67) y suele ir mezclado con otras series.

Dentro de esta serie Policroma de Puente destacan numerosas piezas de vajillas, y la inmensa mayoría de paneles ornamentales para muros. Encontrará continuidad en el siglo XIX con la popularización de esta serie en la que los pintores, menos sometidos a los modelos, intensifican el cromatismo del verde, pintan con mayor rapidez y oficio, incorporan animales autóctonos,

conejos y ciervos sobre todo, en las escenas de montería y aldeanos con traje típico, transformando los árboles con un torcimiento en espiral.

Durante el siglo XVIII conviven diversos estilos pictóricos y series decorativas. A la vez que esta serie Policroma se realizan piezas en azul, con resonancias flamencas y chinescas, y es frecuente la incorporación de inscripciones relativas al propietario.

Desde el punto de vista de la decoración, la serie Policroma aportó a la cerámica española; además de una de las épocas más brillantes de su historia, cuatro novedades dignas de ser tenidas en cuenta. En primer lugar el arte de saber componer correctamente una escena historiada, con dos o más personajes; en segundo lugar la incorporación de la perspectiva a la decoración de objetos cerámicos de carácter mueble; seguidamente, la sustitución de una imagen estática, por una composición plena de movimiento; y finalmente un empleo auténtico del color.

**4a. “Taurino”:** Este tema está poco tratado en la iconografía talaverana ya que hace su aparición tarde dentro de la serie Policroma no popular del siglo XVII con caballos corriendo al toro, y se incorpora después en la producción popular talaverana. Los toros y modelos italianos pasan a ser españoles de pura raza.

El origen de estos juegos es caballeresco, donde los nobles en fiestas en pleno campo y sin público, cazaban al toro a modo de montería. El toreo a pie se da en los siglos XVI y XVII y aún seguía siendo una fiesta para los aristócratas, más que para el pueblo. Luego se daría el toreo a caballo y en coso cerrado siendo una fiesta muy antigua y de noble condición, donde los de a pie sólo servían en los lances a su señor a caballo. En el siglo XVIII empieza a decaer en España el toreo a caballo, por la moda de montar a la brida y el poco interés que mostraron los Borbones, al contrario que ocurría con los Austrias.

En Talavera de la Reina las escenas ya no demuestran el tema del toro como deporte reservado a los nobles, sino como el espectáculo de masas que son las corridas. Aparecen el acoso de estos animales, el rejoneo, el toreo a pie, todos estos temas llenos de vigor y espontaneidad. Los artistas podían fijarse en las escenas de la fiesta de las “Mondas” y en la de la “Virgen del Prado”, pudiendo hacer copias instantáneas por su gran soltura, aunque también había inspiración en grabados. Aparece la figura con sombrero, casaca y espada con empuñadura de cazoleta en la mano en actitud poco adecuada para enfrentarse al toro, si no era caballero (foto 68), y estoque y capa para encelar al toro cuando sí era un caballero. Si se representa algún perro es, según Cossío, como origen venerable del toreo, ya que ayudaba en la lidia y además en las luchas entre animales, pero sólo hasta finales del siglo XIX. Es en esta época cuando se dan escenas de pases de toros casi silueteadas. Un personaje que aparece en el siglo XVIII es el “dominguillo” o pelele despedido por el toro, que tiene su origen en el mundo romano.

Se conservan dos platos en el Museo Ruiz de Luna con el tema del torero vestido a la usanza goyesca con una suerte distinta en cada uno de ellos y un plato con dos actores en escena, que no se sabe si eran de Puente o Talavera de la Reina. En el Museo Arqueológico Nacional hay una jarra también con este tema de tauromaquia, quizás influenciado por Goya.

**4b. “Flor de patata”** (s. XVII y principios del XVIII): Se representa en la serie Policroma más tardía en ciertos temas vegetales de escenarios campestres con formas de ligeros tallos de hojas



y flores menudas pintados en el borde de los platos o para enmarcar escenas graciosas de figuras pequeñas con dinámico dibujo y temática elegante. En éstos los fondos se van haciendo más claros y se van incorporando arquitecturas en los paisajes, además una novedad en este grupo es que la figura humana se potencia sobre cualquier otro elemento con figuritas pequeñas nerviosas, de indumentarias muy movidas, cuyos palos se arremolinan al final de las faldas o capas y están en animada conversación componiendo una escena exquisita (foto 69). Estas figuras guardan relación en el dibujo y composición con las de Collot, especialmente con los personajes de la Comedia del Arte pertenecientes a “Guerre d’Amour” y “Guerre de Beauté”. También se hicieron con este tema lebrillos, saleros, tinteros, pilas benditeras y vasijas que se diferencian por mostrar un cuello de paredes más delgadas, abiertas en forma de trompetas y asas en ocasiones con esfinges adosadas, destacando los candelabros con figuras de león que se hicieron durante todo el siglo XVII y principalmente en el XVIII. El vidriado en las piezas de esta serie es de gran calidad predominando los tonos verdes y ocre, aunque en algunos casos hay fondos con pinceladas azules.

5. Un grupo bien diferenciado de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo es la “**serie de labores**”, “**encaje de bolillos**” o de “**randas**” porque recuerda las portuguesas, ya que se fabricó en Lisboa en el siglo XVII una serie similar. En Talavera de la Reina se da desde fines del siglo XVI hasta principios del XVIII, en la etapa llamada del Manierismo, y en este último siglo las líneas son más gruesas y los trazos con más cobre. Este tema se debe a la artesanía de la zona siguiendo dos corrientes: la que imita el bordado del pueblo de Lagartera y el creado por la influencia de las representaciones en la cerámica. Consiste en la imitación pictórica de la decoración de alguna pieza de tejido que habitualmente se colocaba sobre el cacharro, usando el color negro de óxido de manganeso, alternado a veces con el azul o el amarillo. El vínculo entre vajilla y tejido es una constante de las artes domésticas. Hay piezas en las que este motivo es la única decoración y en otras sirve para enmarcar el tema central que suele ser de arquitecturas, figuras (foto 70), a veces escenas de caza, motivos heráldicos o de órdenes religiosas (foto 70.1). Principalmente se da en platos singulares con zona central muy cóncava y ala recta delimitada interiormente por arista.

6. También la “**Línea vermiculada**” (fines del siglo XVIII a principios del XIX, en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo). Es una variante o subserie de la de “labores” y se da en relación con el encaje de bolillos y labores de aguja, concretamente con un encaje con la misma ondulación sinuosa que Florence May documenta como encaje de Rusia, y con ramitos alcornoques, que, aunque no tienen una relación directa con los originales valencianos, están en el mismo ambiente. Se caracteriza por adornos vermiculados en reserva, con predominio del manganeso (foto 71).

### **Series talaveranas con influencia alcornoqueña**

En el siglo XVIII, con los Borbones, las artes industriales sufrieron un cambio al igual que la cerámica, y el arte francés influyó en él. El estilo viril recio y castizo del siglo XVI y XVII impregnado de realismo renacentista desaparece para ser sustituido por el frívolo de esa sociedad fastuosa y amiga de lo llamativo más que de lo estético. Los asuntos místicos y

religiosos propios de esta época fueron reemplazados por fantasías mitológicas. El Barroco se deja notar en la cerámica que es de adorno y uso. La transición hacia el neoclasicismo se percibe en algunos platos de siluetas barrocas, con bordes ondulados, en los que el tema central es “à la fanfare” del que hablaremos posteriormente. Más tarde predominan las líneas rectas y no aparecen las rocallas.

Por tanto, en el siglo XVIII y XIX hay decadencia en la cerámica talaverana y por ello reducción de alfares. La fundación de la fábrica de Alcora, supone para Talavera de la Reina el abandono de temas tradicionales en favor de motivos de carácter más popular en una imitación de lo producido por Alcora. Aparecen edificios, arcos, fuentes, el sol y algún árbol, todo policromado aunque con predominio de tonalidades ocre, y los temas se complementan con rocallas. Se realizan al modo de las manufacturas francesas, alemanas y holandesas y se adoptan sus procedimientos técnicos: colado de barbotina en moldes de yeso, prototipos y una paleta de colores más matizada. No obstante, se mantienen características tan arraigadas en Talavera de la Reina como el uso de atifles y la calidad del vidriado.

Los temas de las series talaveranas con influencia alcoreña (siglos XVIII y XIX), llamadas “series populares”, son los surgidos en Talavera de la Reina al cambiar de orientación y abandonar la producción rica anterior haciéndola más popular con una policromía más restringida. En la azulejería talaverana de Ruiz de Luna estos temas no se suelen tratar. Estas series han sido estudiadas por Natacha Seseña y son las siguientes:

- 1. Guirnaldas y pabellones.**
- 2. Chaparro:**
  - Manzana.
  - Ramito.
- 3. Puntilla de Bérain.**
- 4. Adormidera o Margarita y Claveles.**
- 5. Cola de gallo.**
- 6. Pino.**
- 7. Guerra de la Independencia.**
- 8. Pajarita.**
- 9. Virgen del Prado.**

**1. “Guirnaldas” y “Pabellones”:** Son temas derivados de las guirnaldas florales de tipo Olerys, clasificados por el conde de Casal, Escribá de Romani, como de la primera época de Alcora en su libro de “Historia de la cerámica de Alcora”. Pero en Talavera de la Reina las guirnaldas están hechas de modo menos minucioso y dibujadas en mayor tamaño siendo muchas veces policromas, a diferencia de lo azul y ocre que se suele dar en Alcora. El mayor tamaño de la de Talavera de la Reina y Puente, es para distinguirla de la de la ciudad de Castellón. Hacia mediados del siglo XIX las guirnaldas se convierten en cortinas recogidas, tema que los alfareros llaman de “Pabellones”: se usaron mucho en platos y jarras, éstas con forma esférica, de ahí su nombre de “bola” y el asa es un cordón torcido al estilo salomónico. En la panza de la jarra aparece frecuentemente como tema central una arquitectura muy ingenua, que también se usó en la decoración popular de Manises del siglo XIX. Normalmente las jarras presentan en el cuello y en la mitad inferior de la panza hendiduras agalladas, heredado de Alcora. El colorido

del tema central y los pabellones es azul, ocre o policromía a base de azules, amarillos, verdes y perfiles en negro manganeso (foto 72). Con el tema de guirnaldas hay muchas mancerinas agallonadas en el Museo Ruiz de Luna, decoradas en azul y vidriadas en blanco brillante y también con el nombre del poseedor de la pieza y la fecha. Estas dos notas raramente se dan en siglos anteriores, pero es muy frecuente en el siglo XIX, sobre todo a partir del segundo tercio.

**2.- “Chaparro”:** Pertenece a la segunda época y se deriva del de Alcora, llamado “Álvaro” por el nombre del decorador que los usó primero. En Talavera de la Reina, aunque conserva la policromía, es más simple: un río bajo un puente, complementándose con un árbol asombrillado con dos ramas y a veces aparecen “ramitos” y pequeños motivos florales (foto 73).

Las piezas que se hicieron con el tema del “Chaparro” son más toscas que las que sirvieron de modelo y están esmaltadas con un barniz de inferior calidad, de ahí su fracaso comercial.

**2a.** Dentro de esta serie se da otra subserie, de las “**Manzanas**”, que suelen aparecer en un árbol con dos ramitas y delante tres manzanas que destacan por su tamaño muy desproporcionado (foto 74), también pueden representarse solas en el centro de la composición rodeadas de pequeños motivos florales, cerezas y ramitos de influencia alcoreña (foto 75).

**2b.** Cuando no lleva el tema de las manzanas se le conoce como del “**Ramito**” que se da en Talavera de la Reina y Puente. Éste es el motivo más común de Alcora que se repetirá mucho dentro de la cerámica popular. Consiste en un ramito de flores que a veces se encadenaba (foto 76). En el alfar talaverano de Ruiz de Luna este tema será el predilecto de Francisco Arroyo. Es simple y gracioso, y a veces va unido al chaparro. Consiste en un grupo de sencillas flores, casi siempre policromas, en el centro del plato o jarra y en los bordes unos trazos esquemáticos que quieren sugerir la “puntilla de Bérain”. Lo pequeño de Alcora otra vez es mayor en Talavera de la Reina.

**3. “Puntilla de Bérain”:** Se representa en los bordes del plato como una cenefa menuda y delicada que se hace también en Puente, más ruda y alejada del preciosismo alcoreño, que progresivamente quedará reducida a unos cuantos trazos finos azules y menudos paralelos formando ondas o guirnaldas. Hay una gran variedad de puntillas de Bérain, ya que fue un motivo muy utilizado y, a pesar de su popularización, se produjeron piezas muy bellas y finas (foto 77). El nombre procede de Jean Bérain, artista francés. Este tema se combina, como hemos visto antes, con otros motivos alcoreños.

**4. “La adormidera” o “La margarita y “Los claveles”:** Los encontramos en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo. La pequeña flor de Alcora se convierte en grande ocupando toda la extensión del plato o jarra, procediendo seguramente del tema del “ramillete”. Está rodeada por una hoja carnosa que la envuelve como un paréntesis con movimiento y gracia semejante a una “adormidera” y algunas veces la flor central se parece a un “clavel” (foto 78). Cuando la flor aumenta su circunferencia de pétalos se llama “margarita” y se llega a pintar como tema independiente sin guardar relación con el de la “adormidera”. Esta flor es el tema central y de ella brotan otras pequeñas o ramas con las que se forma un ramillete (foto 79). Estos asuntos

aparecen en obras como *“Pescador, cebollas, pan y objetos diversos”* y en *“Cerezas, ciruelas, queso y jarra”* (foto 79.1), ambas del pintor Luis Meléndez y realizadas en 1760.

La decoración es generalmente en azules, tanto en platos como en cuencos hondos, y se hicieron en gran cantidad ya que hay muchos en anticuarios. La “puntilla de Bérain” que acompaña en los bordes al tema central es ya una esquematización rápida con pocos trazos.

5. Cuando una hoja del tema central se agiganta, con cierto parecido a la cola de un gallo, se crea el motivo también derivado de Alcora llamado **“Cola de gallo”** (2ª mitad del siglo XVIII y cumbre en el XIX). Consiste en un vegetal policromo cuyo asunto principal es una hoja plumada, que se asemeja a la cola de un gallo o a un penacho. De este elemento básico surgen otras hojas compuestas, como helechos, junto con flores y frutos. Completan la decoración grupitos de flores diseminados en los bordes (foto 80).

El tema pudo ser de Talavera de la Reina, pero se incluye más en Puente porque hoy aún se hace, al igual que el de la “adormidera”.

6. **“El pino”**: Derivación popular de lo policromo de la segunda mitad del siglo XVII, pero en el XIX se hicieron muchas piezas con este tema, tratándose mucho en la actualidad en Puente del Arzobispo. Es un elemento vegetal que se ha ido estilizando y perdiendo la intención naturalista, que recuerda más a un ciprés que a un pino, con el vivo color verde típico de Puente y también tonos amarillos y perfiles en manganeso negruzco. Este árbol aparece solo o en grupo de tres atravesando el plato, acomodándose al marco. Una buena representación de esta serie está en la casa de Adela Páramo en Oropesa y en el Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina. Es frecuente en los bordes del plato motivos ondulados, como los “pabellones” y rematados con trazos en espiral típicos, o temas vegetales de trazo sencillo (foto 81). En las obras más antiguas tiene una intención naturalista y poco a poco se va estilizando y ya no recuerda a un árbol.

7. **“Guerra de la Independencia”**: Es quizás el tema más interesante ya que recoge acontecimientos históricos de 1808 y gracia popular. La decoración del tema de la guerra es siempre policroma. Se da en todo el siglo XIX, tanto en Puente como en Talavera y en otros centros. Destacan, por ejemplo, las figuras a caballo en la cerámica de Manises, llamadas “Espanteros”, o los pitos en forma de caballo y jinete con tricorno napoleónico que se fabrican aún hoy en Andújar. En Puente del Arzobispo se hizo mucha cerámica con este tema o con damas humorísticamente vestidas con la moda “Directorio”, de inspiración neoclásica, pero la decoración se centra en figuras de generales, jinetes, bustos del rey Fernando VII o héroes populares de la Guerra de la Independencia.

El tema aparece enmarcado con trofeos, pendones y banderas plegadas, lo que los franceses llamaron decoración de **“à la fanfare”** (foto 82). Otras veces el encuadramiento es vegetal, con ramas y helechos, que también se usa enmarcando otros temas. Suelen aparecer inscripciones como “¡Viva mi dueño!”, “¡Viva Jesús!”, “Jesús, María y José”, o el nombre del general representado, y frecuentes fechas de la segunda mitad del siglo XIX.

Otra vía distintiva de esta serie en Puente del Arzobispo son las “**bandas concéntricas**” y quebradas en ocre, amarillo, manganeso, verde, azul grisáceo oscuro y marrón con incisiones en reserva blanca, que van en los bordes de los platos y salvillas, y en el cuello y zona inferior de las jarras.

Esta iconografía popular de la guerra no se da en platos y cuencos sino en jarras de bola, cantarillos, lebrillos y en cántaros de boca estrecha. Los cántaros casi siempre llevan las asas con trazos horizontales en color negro manganeso y al final de ellas, en forma de lengüeta, se resalta con unos trazos sueltos que recuerdan borlas o flecos. Los motivos vegetales que aparecen, solos o a los lados de las figuras, son de remota inspiración alcoreña en el tema de la “cola de gallo”. También hay a los lados del tema central leones rampantes, más humorísticos que fieros.

A la vez que esta cerámica decorada, se hacen también en Puente cántaros sin vidriar para acarrear agua y presentan la misma forma. Hoy se siguen fabricando y en los alfares de “fino” compran los cántaros en “bizcocho” a los cacharreros, que luego se decoran. Esto también se pudo hacer en el siglo XIX.

Las piezas que llevan este tema no aventajan en perfección a otras series populares talaveranas. Aunque el tema de la guerra revive a comienzos del siglo XX gracias a los hornos de Ruiz de Luna, durante el siglo XIX la decadencia de la cerámica de Talavera de la Reina se deberá a la Guerra de la Independencia y la desaparición del comercio con América. La poca cerámica que se produce toma un carácter popular y en su paleta, en baños y colores, se asemeja a la de Puente del Arzobispo y sólo las formas identificarán a las de Talavera de la Reina. Al finalizar el siglo XIX se producirán platos de “rosillas” y de la “Pajarita”, que son sencillos con el borde de un filete azul y en el centro una florecilla.

**8.-“La pajarita”:** Esta ave ocupa generalmente el centro de la pieza y es un rasgo común a todas las cerámicas del siglo XIX, no sólo en la de Puente, sino en otros centros. Pájaros se pintan en Pamplona, en los alfares de León y Palencia, en Teruel y sobre todo en Manises, que es donde se cree que se origina este tema, cuyas piezas populares inundan el mercado de toda España. Las piezas levantinas son quizás las más logradas del siglo XIX. Se puede pensar que este pájaro gracioso y saltarín sea la derivación del “pardalot” de la última época del siglo XVIII, de la cerámica con reflejo metálico. Se trata de un tema tan popular que pasa incluso a los bordados.

Este motivo en Puente presenta diferencias; es más grande que el pájaro levantino y se parece más a una perdiz. Quizás por eso los alfareros actuales siguen llamándola “la pajarita”. Rodeándola hay grandes hojas como helechos, cuyo remoto origen está en Alcora. Este tema es muy frecuente sobre todo en cántaros, cantarillas y en “alcuzones”. Del último tercio del siglo XIX hay muchas piezas con este asunto en Puente, lleno de ingenuidad y encanto (foto 83).

De la colección de Folch hay dos bacías con el tema de la “pajarita” (fotos 83.1, 83.2) y también un cuenco grande donde el eclecticismo cerámico es evidente. Al lado de este asunto aparece una “puntilla de Bérain”. No es frecuente la combinación de los dos asuntos y no se conoce otro ejemplar. Como en las jarras de tema napoleónico, es normal que éstas también aparezcan fechadas y con el nombre del propietario.

**9.- “Virgen del Prado”:** Patrona de Talavera de la Reina, que aparece desde el siglo XVII como tema en azulejería. En los siglos XVII y XVIII alcanza gran difusión. La decoración se completa con guirnaldas florales, pabellones o arquitecturas estilizadas. Se tiene constancia de esta Virgen desde el año 602, cuando Talavera de la Reina era visigoda y Liuva II regaló a esta ciudad una imagen de esta Virgen. También el clero contribuye a difundir la imagen de la misma; así por ejemplo, el padre Cué, en 1972 desde la ermita del Prado, se dirige a los ceramistas para que éstos pongan en sus obras a la Virgen del Prado y así, a la misma vez, se le dé más auge a la cerámica talaverana<sup>150</sup>.

Puente del Arzobispo y Talavera de la Reina se suelen estudiar juntos, pero en el siglo XIX se separan por el tratamiento de este tema de la Virgen, y por la rivalidad comercial entre ambas, no obstante, como ya se ha comentado, es posible que se imitaran porque en cerámica, si se vende bien, la imitación es común.

Como hemos visto, la cerámica de Alcora influirá en la cerámica de Talavera transformando la temática de la primera mitad del siglo XVIII, apegada todavía al siglo XVII. Pero a pesar de estas modas francesas, hay motivos tradicionales que no se abandonan, como el de la Virgen del Prado.

De los años que siguieron a la Guerra de la Independencia son las imágenes de Nuestra Señora del Prado que se difunden mucho, sobre todo en jarras de “bola” (en los lados lleva la decoración de cortinajes recogidos, “pabellones” o las “guirnaldas” florales del estilo alcoreño llamado de Olerys, descrito anteriormente) (foto 84) y burladeras, en piletas de agua bendita y en retablos y placas de azulejos que veremos en el Museo Ruiz de Luna.

Las jarras más antiguas son típicas de la segunda mitad del siglo XVIII, de cuerpo globular, de amplia boca, vertedor y asa retorcida con perfil de columnas salomónicas. Acompañan a la Virgen sus temas florales de la época con mucha policromía.

Las jarras de la Virgen en el siglo XIX suelen tener un cuerpo más ovoideo que globular y el asa plana, adoptando un perfil menos ampuloso, con gusto neoclásico. La zona no ocupada por la tradicional representación religiosa presenta preferentemente unos pabellones en tono ocre y amarillo, características hojas en forma de helecho y pequeñas florecillas policromas en el gollete, en algunos casos éste se adorna también con incisiones paralelas, y figuras de santos, guerreros y animalitos diminutos e ingenuos en ciudades anacrónicas, como arrancadas de un cuento.

Esta fabricación debió de ser muy abundante, conservándose piezas de diferentes tamaños en el Museo Arqueológico Nacional, en el Museo de Artes Decorativas de Madrid y en el Museo de Cerámica de Talavera, entre otros.

---

<sup>150</sup> En la p. 7 del nº 1013 del periódico la “Voz de Talavera” del 20 de septiembre de 1972.

### 3.7.2. COLORIDO.

En general los colores en el arte no deben tomarse exclusivamente como impresiones, sino como medios de expresión plástica. El color en sí mismo es la herramienta esencial en la decoración de la cerámica y en el proceso de creación cerámica el color como pigmento puede alterarse después de la cocción dando lugar a tonos distintos de los que se parte inicialmente.

Hay una tendencia reseñada en la historia de la cerámica a la utilización del color azul. La razón se encuentra en que el cobalto, con el que se obtiene el azul siempre fue un material relativamente económico; además hay un motivo estético, ya que a raíz de la llegada a España de las porcelanas chinas (a partir de los siglos XVI y XVII), mayoritariamente azules, este color se generaliza entre las cerámicas de España. De este modo, Manises tiene dos series básicas: dorada y azul, y en Talavera el azul es siempre una constante.

Podemos afirmar que a la cerámica de Talavera de la Reina siempre se la ha identificado por sus característicos azul cobalto y anaranjado. El intenso azul cobalto se encuentra en las series “azules” fabricadas desde el siglo XVI y XVII (“esponjada”, “jaspeada”, “punteada”, “mariposas”, “helechos”, “golondrinas”, etc.) y, con una especial importancia en los paneles de azulejos donde el azul aparece en los perfiles remarcando el dibujo, lo que concede más contraste y luminosidad a la composición.

Las “recetas” para elaborar los colores suponen años de trabajo y experimentación por parte de los maestros de los alfares. Así, para hacer el azul talaverano se utiliza la siguiente composición<sup>151</sup>:

- Zafre (cobalto en bruto mezclado con cuarzo).
- Óxido de cobalto negro.
- Sal común.

O bien:

- Zafre.
- Óxido de cobalto.
- Sal común.
- Minio.
- Arena lavada y seca.

Pero no se puede hablar de un único “azul”, sino de “azules”, pues mediante distintas aguadas se puede conseguir un azul más claro o más intenso si lleva más pigmento. Además, existe otra variedad de azul, más fuerte y apagado, como si estuviese oxidado o envejecido, que se logra mediante la incorporación de manganeso molido y mezclado. Dicho azul, que es como una especie de pátina, permite matizar los colores y combinar las luces y las sombras. Por último el brillo final de la cerámica depende de la habilidad del ceramista y del fuego del horno.

---

<sup>151</sup> NIVEIRO, Emilio (1994): *El oficio del barro: notas de un alfarero*. p. 62.

Los hornos aprovechan sólo el 30% de las calorías que consumen y dentro existen diferencias de más de 50° C de unos a otros, por eso la afición de decorar en azul, ya que es el único color que responde a pesar de tales diferencias, pues con 20° C más los amarillos se desvanecen y los naranjas o verdes se esfuman. Si se carece de secadores, en invierno tardan mucho en secar y en verano se resquebrajan.

La cerámica de Talavera de la Reina formó un grupo separado del resto al no pintar con lustre (sales metálicas que se cuecen a baja temperatura, dando un brillo metálico lustroso o iridiscente a las superficies), sino con colores pintados sobre o bajo vidriado. Se dijo que esta cerámica estimulaba el apetito, porque mejoraba el sabor de los alimentos con su pureza brillante.

Felipe de Guevara (1553-1563), gentilhomme al servicio de Carlos V, en “Comentarios a la pintura” hace una reflexión interesante enjuiciando la labor talaverana de forma muy crítica. Esta obra se escribió en 1540, pero la publicó D. Antonio Ponz en 1783. En ella dice que los colores utilizados en Talavera no están fijados con la perfección de Faenza y Pisa: “*en lo que toca a teñir y vidriar el barro con diversidades y buenos colores que en España están ayunos de ello y lo ignoran del todo excepto groserías que en los azulejos se gastan*”<sup>152</sup>. Guevara conocía muy bien la cerámica italiana y la comparación con la de Talavera de la Reina le parece muy difícil.

En la primera etapa, hacia 1536, en Talavera de la Reina se usan el blanco, verde, azul, de tradición medieval, y el jaspeado y otros colores interpolados para crear las primeras obras renacentistas, a las que hace referencia García Fernández en su “Historia de Talavera” de 1560<sup>153</sup>. Estos tonos se utilizan también en Manises a fines del XIV y el XV. En el siglo XVII se amplió la paleta incluyendo el verde intenso de cobre, amarillos y púrpuras. Además, se desarrolló otro estilo monocromo en azul y blanco, que fue influenciado fuertemente por las representaciones de los trabajos contemporáneos, por ejemplo paisajes, bestias salvajes o niños jugando.

En el siglo XVIII, con la influencia alcoreña, se produce un cambio de concepto en el color haciéndose la gama más suave y delicada en concordancia con el gusto rococó. El verde de óxido de cobre revela el cambio más drástico ya que se suprime y queda sustituido por un verde oliva formado por mezcla de amarillo y azul, mucho menos grato que el tono esmeralda, y el azul cobalto se va convirtiendo en grisáceo oscuro. Los vidriados blancos pierden calidad y se pasa a otros más bastos y cremosos.

En el siglo XX, las piezas que se hacen durante la Guerra Civil española se notan más amarillas o verdosas por contener calamina difícil de eliminar, ya que no había estaño puro y se importaba de Inglaterra muy caro, llegándose a comprar los mostradores de los taberneros por contener ese metal.

---

<sup>152</sup> GUEVARA, Felipe de (1958): *Comentarios de la pintura*, ed. De Rafael Benet. Selecciones Bibliográficas. Barcelona, pp. 200-201. También lo comenta Natacha Seseña en *La cerámica popular en Castilla la Nueva*.

<sup>153</sup> PLEGUEZUELO; Alfonso, op. cit., p. 21.



### Colores empleados en Talavera de la Reina:

El **Azul** (s. XV-XVI) se hacía con esmalte estannífero, en vez de fundente transparente, y óxido de cobalto, que unidos en una proporción muy precisa se fritaban o fusionaban para después molerlos, como se hacía con el esmalte. El cobalto llegaba a los talleres talaveranos del valle de Gistain (Aragón). Se usó, además de como color, como línea de perfiles en el siglo XVI. El **Verde cobre**, con fundente transparente y óxido de cobre, fritado como el anterior; su carácter es transparente (semi-esmalte). El azul y el verde son de incuestionable influencia islámica (al-Ándalus). El **Amarillo** que es fundente más óxido de antimonio. El **Naranja**, que es difícil de lograr, se hacía con un fundente, óxido de hierro y óxido de antimonio, fritándolos a fuego libre y, haciendo una selección de esta frita terrosa, se le daba el punto para ser usado como color en la decoración agregando como fundente minio y plomo puro. El **Negro manganeso** o “color breva” es fundente y óxido de manganeso fritado, se usaba en perfiles, a fines del siglo XVI, y, sobre todo, a partir del siglo XVII como delimitador de los colores y definidor de los motivos, cosa que no ocurre en pintura al no identificar a la línea con el contorno del objeto. El color negro es muy variable en el horno y en la actualidad se ha sustituido. Un sexto color muy usado en Talavera de la Reina durante el siglo XVI y parte del XVII, junto con los anteriores, es el **Neutro** por proceder del poso neutro de todos los colores, y era aplicado para las sombras y tinturas muy aguadas.

Las decoraciones cerámicas siguieron siendo populares en el siglo XVII sin que al principio se vea la diferencia con la centuria precedente. Las obras dudosas se pueden fechar por los perfiles: las del siglo XVI con ellos en azul, las del siglo XVII con perfiles y decoración en manganeso.

Los pigmentos usados son al agua y se aplican directamente sobre el esmalte o vidrio blanco crudo, lo que implica destreza y precisión para no mezclarse con esa base. Al final, y sólo a veces, se introduce la “técnica a la grasa” con aguarrás por ejemplo, sobre el esmalte ya cocido<sup>154</sup>.

Todos los colores se hicieron así hasta que llegaron los de Italia y al surgir las grandes fábricas, luego se corregían para darles el carácter de los hechos a mano. Sólo se seguían elaborando por el proceso antiguo en Talavera de la Reina los esmaltes o cubiertas blancas estanníferas, los azules y el verde cobre (transparente o semitransparente).

Estos colores no daban su tono real al pintar en la pieza, así ocurría con el negro, azul y verde cobre, que se convertían en grises oscuros, diferenciándose muy poco unos de otros y sólo se veían como tales colores al pasar por el último horneado y al estar terminada la pieza.

Cuando aparece la crisis en la cerámica talaverana se sumará a ella la desaparición del clásico azul cobalto intenso y profundo, la sustitución del esmalte limpio y blanco por otro más amarillento y con impurezas, la falta de brillantez en los colores, abandono de los intensos y

---

<sup>154</sup> G. OÑA IRIBARREN en “Cerámica española, inexactitudes históricas”, *Revista Española de Arte*, t. III-IV, 1934, p. 97 dice: “La cerámica de Alcora inauguró en España el procedimiento de pintar sobre esmalte cocido, que empezó a practicarse en Strasburgo hacia 1709 por los Hannong; tiene la ventaja, en la producción, de poder decorar solamente las piezas de esmaltado perfecto, tapar con el decorado los desperfectos del esmalte y admitir arrepentimientos; pero el aspecto es más duro por resultar el dibujo demasiado recortado y raspar con el dedo algunas tintas, sobre el amarillo y el naranja”.

genuinos tonos verdes, azules y amarillos por otros más blanquecinos, pérdida del luminoso tono verde cobre, utilización de gruesos trazos de negro de manganeso para los perfiles, etc.

Basándonos en los colores utilizados se puede establecer una clasificación, válida sobre todo para la época medieval:

**1. Decoración en azul sobre fondo estannífero:** el azul es óxido de cobalto traído por los árabes, que a su vez lo tomaron de Oriente, introduciéndolo en Málaga en el período nazarita de los siglos XIII al XV. Se popularizó durante el XIV y el XV en Teruel, Calatayud, Paterna, Manises, Manresa y Barcelona, y con las cerámicas de Talavera de la Reina y Puente comienza a adquirir importancia en el siglo XVI.

Los barros son anaranjados, rosáceos y blanquecinos. El vidriado estannífero es blanco cremoso y el trazo es fino en unos casos y grueso en otros, siendo azul claro u oscuro.

Para este tipo de cerámica son necesarias dos cochuras: una primera bizcochada con esmalte blanco que es de sulfuro de plomo, bióxido de estaño y sílice, y encima se decora con óxido de cobalto. Tras ello viene la segunda cocción con la que sale vitrificada en blanco y decorada en azul.

Existen dos series paralelas a la modalidad flamenca de fines del siglo XVI: la loza “jaspeada y esponjada” y la loza “punteada”, que se han mencionado anteriormente en el apartado de temas y series. La primera extiende uniformemente el color azul (con esponja o paño) con un jaspeado irregular sobre fondo blanco que encontramos en tarros farmacéuticos hasta el siglo XVIII, y en escudos policromos de El Escorial, con tonos azul cobalto y amarillo sobre fondo blanco rodeando cartelas y motivos heráldicos.

En la loza “punteada”, los colores que se usan son el azul, también en perfiles, el ocre, algo de verde y especialmente el amarillo brillante que resalta sobre el fondo blanco, en temas frecuentemente figurados. El plato es la pieza más repetida, pero también se dan orzas sin asas, jarrones a modo de cántaros con asas verticales y botes cilíndricos “albarellos” (influjo italiano) para botica con el nombre de la droga. Algunos sólo presentan una capa de vidriado azul, más o menos intenso, con cartela en blanco o sin ella, constituyendo los más sencillos de la época farmacéutica.

**2. Decoración dorada y azul dorada:** Tuvo su origen en el Islam, durante el siglo IX, aunque no se sabe si viene de Egipto, Persia o Mesopotamia. Entra a España por Al-Andalus, en el siglo XI, y llega a Talavera de la Reina a través de Paterna, Manises o Muel.

Los reversos de los platos y el interior de las vasijas van siempre vidriados, aunque de forma deficiente si se compara con la “faz noble” o anverso. La cerámica antigua del área de Talavera de la Reina nunca lleva marcas. Pero también hay platos sin vidriar con barros normalmente blanquecinos o rosados, de color más fuerte que los primeros. Estas piezas doradas, de envés sin vidriar, podrían ser de fabricación local, a juzgar por sus barros y engobes similares a los de las piezas mudéjares, que son verde y manganeso sobre baño estannífero, de los que sabemos su

procedencia local por deshechos de cocción. El reflejo dorado es de tono cobrizo o amarillo oro, mal conservado, con decoración solo en dorado o en azul cobalto oscuro, viéndose a veces por transparencia el dorado.

Su fabricación es la siguiente: la pieza bizcochada se vidria de plomo y estaño con arena y fundente, decorándose con azul de óxido de cobalto. Tras una primera cocción se vuelve al horno saliendo con la decoración en azul sobre fondo blanco. Luego el dorado se aplica a base de sulfuros de cobre y plata diluidos en vinagre, y por último una tercera cocción a baja temperatura, con mucho humo, que actúa sobre los sulfatos. Sale del horno cubierta de hollín y con exceso de color por lo que hay que lavarla y frotarla.

**3. Decoración en verde y manganeso sobre fondo estannífero:** Es una cerámica mudéjar decorada con verde óxido de cobre y negro amoratado de óxido de manganeso, sobre blanco de estaño, plomo y sílice, por lo que es innecesaria la engalba. Tiene su raíz en el bicolorismo típico de la cerámica califal hispanomusulmana, aunque en ésta sí se usó una engalba blanca como fondo para sus decoraciones.

Según Niveiro, artesano de “La Menora”, el color verde en cuanto se pasa de fuego se evapora. En los hornos de leña de entonces, de unos seis metros de alto, con el fuego directo y las llamas pasando por entre los cacharros, el verde había que colocarlo en el centro, ni arriba porque se quemaba corto de fuego, ni abajo porque se pasaba. Cuando apareció el azul vieron que si se ponía en la parte baja del horno salía muy clarito, y en alto muy cargado, pero ambos se podían comercializar. Es decir, que en cualquier zona del horno el azul no presentaba problemas de evaporarse, lo que permitía pasar de 25 a 30 grados centígrados sin que ocurriese nada<sup>155</sup>.

El verde es usado como relleno del dibujo realizado en negro amoratado, o con función igual a la del manganeso en el diseño. Este óxido es negruzco, a diferencia de las cerámicas de Paterna que es de tonos morados.

Los colores blanco y verde son distintivos del medievo español. La combinación de ambos (sin negro) se conocía en la cerámica española desde tiempos califales y en algunos centros queda como vajilla mudéjar de tradición medieval.

El brillantísimo verde esmeralda de Puente se hacía echando un puñado de monedas antiguas de cobre en un enorme “servicio” que servía de urinario a todos los operarios y de allí sacaban luego los óxidos de cobre (según Platón Páramo)<sup>156</sup>; fue siempre empleado por los antiguos alfareros, no pudiendo igualarlos ni Talavera de la Reina, ni Sevilla.

Según Pedro de la Cal Rubio la cerámica primitiva de Puente fue azul, ya que se han encontrado piezas en las excavaciones. Después surgió el verde que no existía, sensiblemente mejorado hoy en día<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> GUERRERO MARTÍN, José, op. cit.

<sup>156</sup> PÁRAMO, Platón (1919): *La cerámica antigua de Talavera*. Imprenta clásica española, Madrid.

<sup>157</sup> GUERRERO MARTÍN, José, op. cit.

Las piezas más antiguas deben ser las que ofrecen decoración de trazo menudo, minucioso, con paredes relativamente finas y alguna vez el fondo blanco es sustituido por el amarillo de óxido de antimonio, como en el periodo califal (siglos XIII y XIV). En el siglo XV son platos hondos con gruesos trazos verdes de manganeso y este mismo color marrón muy pálido y engobe blanquecino en los reversos sin vidriar. La calidad de los fondos esmaltados es desigual y a veces son tan finos y escasos de estaño que transparentan el color del barro, pero normalmente la calidad y blancura son correctas.

Su fabricación es la siguiente: tras recibir un engobe marrón amarillento muy pálido o blanquecino, la pieza va al horno. Ya bizcochada recibirá en el anverso esmalte, que es sulfuro de plomo y bióxido de estaño mezclados con arena, sobre el que se pintaba la decoración con óxidos de cobre y manganeso. Tras esto venía la segunda cocción.

**4. Decoración pintada:** Hay pocos de estos fragmentos primitivos en Talavera de la Reina, los que existen son hispanomusulmanes de fabricación local. A los primeros tiempos islámicos pertenecieron algunas de estas cerámicas de influjo bereber.

Su decoración se realiza a la almagra (óxido de hierro) o con óxido de manganeso, que da el negro o morado, homeado a distintas temperaturas. Los trazos rojizos o negros/morados van aplicados generalmente sobre las partes superiores de las piezas (marmitas, cántaros, botellas, etc.), o en los fondos y bordes de platos, escudillas o recipientes abiertos. A veces el diseño es parecido al de “cuerda seca parcial” pero sin las partes vidriadas que ofrece esta técnica; en otras, la decoración es simple: trazos anchos, puntos o círculos y manchas. El grado de decantación de las arcillas es regular o bueno, y destacan entre sus colores el ocre claro y tonos rojizos y grisáceos.

En cuanto a la decoración pintada de Talavera de la Reina predomina en las vajillas decoradas, al principio con baño estannífero bastante limpio que pone de relieve el azul cobalto. Pronto se introduce la policromía con el “istoriato” al estilo en toda la loza europea, alcanzando raras cotas de calidad con el empleo de la paleta completa en el siglo XVII.

En el siglo XV Talavera de la Reina es ya muy diferente. Lucio Marineo Sículo (mencionado anteriormente al hablar de los orígenes de la cerámica de Talavera de la Reina), siciliano venido a la corte, habla de que en Talavera se usa el vidriado blanco y el color verde. Esos colores predominan por entonces sobre el azul. Hacia 1500 se enriquece la factura; los esmaltes se tornan más claros, más limpios y brillantes y los azules son más vivos.

En Puente del Arzobispo el óxido de cobre, muy abundante, está en estado más puro, sin matizarlo con otros óxidos. Los hay que tienen un tono negruzco de óxido de manganeso en perfiles, y amarillos, ocre y azules, en manchas. Manganeso en fajas concéntricas de bordes, así como en trazos horizontales de asas y en inscripciones. En Puente no se utiliza prácticamente el color azul debido a la escasez del cobalto.

En el alfar de la “Menora” (siglo XIX) de Talavera de la Reina se da como novedad el acabado mate tendente al ocre, agradable a la vista y al tacto. Además su éxito está en haber resucitado la serie azul, naranja y manganeso, muy olvidada, ya que arranca en el siglo XVI. Los azules son

más vivos y los manganosos más oscuros, a veces casi negros y otras son marrón definido, que es novedad en la paleta de Talavera de la Reina.

En muchas de las piezas además de azul y blanco se da el amarillo y el verde en distintos tonos, desde el puro óxido de cobre, que produce el verde tinta, hasta el celeste descolorido; en cuanto a los amarillos, desde el ocre oscuro hasta el pajizo. Se ven ligeros adornos a modo de sombras, hechos por medio de rayas de un color naranja oscuro, llamados popularmente “debatimientos”, que también se dan, aunque escasamente, en los azulejos de Pizarro en Sevilla, circunstancia que dificulta mucho la distinción entre esta cerámica y la de Talavera de la Reina en algunos momentos. Por ejemplo hay similitud entre el zócalo de azulejos del siglo XVII que adorna los muros de la iglesia de Santa Paula de Sevilla que está pintado con pinceladas iguales a las naranjas oscuras tirando a rojo empleadas en las cerámicas talaveranas de los muros de la escalera que conduce al torno de las Descalzas Reales de Madrid. En estas cerámicas talaveranas, que están en fragmentos deteriorados, se aprecia un delicado y correcto dibujo que parece italiano, tanto en las figuras animadas como en los demás ornatos, siendo muy finos los contornos, y constituyendo un caso único. Los colores empleados son: amarillo, azul morado y verde, todos muy puros. Hay losetas donde se ve el naranja u ocre rojizo y estos azulejos sólo pueden ser de Talavera de la Reina.

A pesar de la gran cantidad de piezas en azul cobalto (desde el siglo XVI al XIX), las más famosas lozas de Talavera de la Reina son las Policromas sobre vidriado estannífero, ligadas en sus comienzos a la mayólica italiana, que siempre están pintadas sobre baño estannífero blanco o esmalte. Como ya se ha mencionado, se atribuye a Niculoso la iniciación de Talavera de la Reina en el nuevo estilo: colores azul de distinta fuerza y del mismo tono zafre; amarillo, anaranjado terroso; verde cobre y perfiles ligeros de manganeso; todo sobre una cubierta fina blanca, siguiendo la técnica de “la paleta del gran fuego”.

El blanco se conseguía con el estaño en proporción elevada (de un 20 a un 25%) en relación con el plomo. Ponz, en 1772 encontró arrieros aragoneses que traían el color de su tierra para venderlo a los alfareros<sup>158</sup>. Los colores azul, naranja, amarillo, verde y morado se lograban con óxidos de cobalto, hierro, antimonio, cobre y manganeso respectivamente, suspendidos en agua. Luego se daba la segunda cochura que aislaba la pieza de todo contacto con el humo. Si los óxidos habían fundido con homogeneidad, la hornada quedaba bien, pero a veces se corrían los colores.

Las cerámicas pintadas en Talavera de la Reina fueron evolucionando con los siglos decorándose según las series ya vistas con anterioridad. Será la “Policroma” la que más número de colores utilice.

### **3.7.3. DIBUJOS, BOCETOS PREPARATORIOS Y PROCESO GRÁFICO-PICTÓRICO. PINTORES.**

La decoración cerámica, en general, según los códigos artesanales de representación y composición, tiende a ser convencional, mecánica y estática.

---

<sup>158</sup> JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando (1966): “Pueblos de Toledo”, *Toledo*.

Pero en Talavera de la Reina no se pretende una decoración mecánica, el artista se abandona a su inspiración con rebosado arte y no se suele atener a un modelo de antemano (a veces lo que sí hace es interpretar las obras de los grandes maestros clásicos). Si imita se apodera de la idea y luego la plasma a su modo, realizando bocetos previos en acuarela, lápiz u óleo. Los colores y los trazos son inconfundibles. Es admirable la gallardía con que las piezas están decoradas, la vida de sus dibujos, el dominio de la técnica y el soberano manejo del pincel por el artista.

El ceramista suele tener en su mente la idea que quiere plasmar y a menudo comienza sobre la pieza sin demasiados trazos. Esta es una labor que con el tiempo se va depurando llegándose a crear modelos basados en estructuras sencillas, repeticiones de motivos y ritmos graciosos en el ornamento.

Según Platón Páramo la cerámica de Talavera de la Reina tiene dibujos caricaturescos que revelan el espíritu burlón de los pintores cerámicos heredado de los artistas anteriores. Esto se debe a que para el pintor supone un problema enfrentarse a temas figurativos que le hacen tener más ingenuidad y espontaneidad en sus obras usando formas pesadas e incluso, a veces, ordinarias. Así, bustos de Fernando VII parecen caricaturas aunque seguramente no era la intención del decorador. Las figuras suelen ofrecer la perspectiva más fácil para la interpretación del artista y se ven con claras desproporciones, que son rasgos de un arte balbuciente. A esto se le une el alargar vestidos para huir del dificultoso trazado de los músculos.

Es característica la representación de la cabeza de una figura en un solo azulejo, común a la mayoría de las obras del siglo XVI, incluso se llega a distorsionar el resto del cuerpo y así quedan reducidos de tamaño los azulejos colindantes. También las manos o los pies se suelen representar en los centros de los azulejos, evitando, en la medida de lo posible, que los trazos coincidan con el llagado de los azulejos y se puedan partir por las cuatro esquinas. Si los rostros se dividen por la unión de los azulejos suelen tener una mala factura de dibujo, ya que los decoradores artesanales realizaban cada azulejo independiente, a pesar de que el dibujo del que partían se hacía con una retícula, en la que cada cuadrícula se correspondería con un azulejo.

Algunas figuras pueden ser autorretratos de los artistas o retratos de otros personajes que solían estar enmarcados, según la tradición del retrato del siglo XVI, en un tondo y llevar alguno de los trajes de la época, como por ejemplo la típica gorra de origen flamenco o “toque”.

Los temas religiosos, muy tratados desde el siglo XVI, pueden entenderse, según Mariano Maroto, a través de los textos bíblicos y contemporáneos a la fecha de la obra, de tal manera que la representación iconográfica viene a ser una ilustración, a modo de viñeta, para un público que en este tiempo no tenía acceso a ellos. El valor de la imagen pintada se hará de acuerdo con el Concilio de Trento o según la literatura mística de la época y ha de ser complemento de la mental, así San Francisco de Borja escribe: “Para hallar mayor facilidad en la meditación se pone una imagen que representa el misterio evangélico y así antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo en la meditación mejor y para sacar mayor provecho de ella...”. (Francisco de Borja,

*“Meditaciones para todas las dominicas y fiestas del año y para las principales festividades”*, Madrid, 1912.)<sup>159</sup>.

Hay una influencia directa de Pisano sobre la cerámica Policroma antigua y un dominio de la técnica venida de Italia, aunque no hay piezas fechadas de esa época. Éste introduce, como ya se ha comentado anteriormente, la “paleta del gran fuego” que caracteriza en el Siglo de Oro a Talavera de la Reina. De ahí su origen renacentista italiano, sobre todo porque se trata la loza como una pintura, con todo el planteamiento plástico que conlleva. Se añade el verde de cobre, más difícil de controlar, y el amarillo de antimonio a los tres que ya se venían aplicando: azul, manganeso y naranja, que con el fondo blanco de barniz estannífero, pueden crear transparencias e incluso superposiciones de color con técnica acuarelistica, lo que hace dificultísimo su ejecución sin contornos por la imposibilidad de retoques en el trazo al estar pintado sobre una superficie absorbente, cruda e inapropiada para mantenerse adherida al cuerpo. En el caso de vasos y piezas tridimensionales con superficies variables de engalba, aumenta la dificultad de rectificación. En obras de la serie azul del siglo XVII conservadas en el Museo del Traje y Centro de Investigación del Patrimonio Etnográfico, hay un dibujo emborronado debido a defecto de cochura.

En la serie Policroma, la principal característica es el deseo de convertir la superficie de las piezas en soporte de una composición pictórica. Frente a los simples temas ornamentales de las series anteriores (animales de tradición mudéjar, “grutescos”, “ferroneries” o figuras vistas en primer plano), ahora se pintan asuntos complejos desarrollados en amplios paisajes, con diversas figuras y animales. Interpretados como si se trataran de verdaderos cuadros, se consigue la sensación de vida con el escorzo y la perspectiva. En definitiva, se trasladan a las piezas de vajillas las composiciones pictóricas, como se venía haciendo en la azulejería.

En la serie “punteada” y en la serie “azul, naranja y manganeso” se usaron estampas extranjeras y un amplio repertorio temático de distinta procedencia. También se crean piezas originales distintas a otras labores contemporáneas. Grabadores flamencos en los que se inspiran, mencionados anteriormente, son Cornelis Bos y Cornelis Floris (hermano del maestro azulejero de Felipe II), por ello la serie de las “ferronieres” también se la conoce como Bos-Floris.

Algunos de los temas tratados en el siglo XVII, como los personajes con indumentaria flamenca, se tomaron de los grabadores ya mencionados sobre todo de Jan Van Der Straet, con escenas de caza (foto 85), de C. Bouzonnet para escenas de niños, y de Stradamus y de Tempesta para asuntos cinegéticos (temas azul, temas verde, ocre sobre lebrillos, cuencos, pilas, etc.). A Stradamus se deben los cartones de cacerías dibujados para servir de modelo en las fábricas de tapices de los Médicis en Florencia y editados con el nombre de “Venationes ferarum, avium, piscium” en 1578, fuente de inspiración de nuestros alfares. En 1582 Andrea Pescioni en Sevilla ilustra el “Libro de la montería de Argote de Molina”, mencionado con anterioridad, con modelos sacados de las “Veneraciones” de Stradamus. También Felipe II poseyó un original que se encuentra hoy en día en El Escorial.

---

<sup>159</sup> MAROTO GARRIDO, Mariano (Febrero 1993): “Lucha y contemplación. Claves para la comprensión de un panel de azulejos del siglo XVI (II)”. *Carpeta de las Artes*. Galería Cerdán. Talavera.

En la serie Polícroma destacan los juegos de los niños, también basados en estampas de Claudine Bouzonet Stella, que se dan en escenarios compuestos, análogos a los de cacerías y temas taurinos, y donde pueden aparecer escenas de niños solos, parejas o grupos, jugando, cazando pajarillos, etc. Suelen ser composiciones finas de dibujo.

El repertorio talaverano es bastante autónomo y adapta a sus maneras los grabados que les sirven de inspiración en los siglos XVI y XVII. A pesar de que esta cerámica se fabrica en plena Contrarreforma, la incidencia de los motivos religiosos, si se exceptúan los azulejos, es mínima. Tampoco la mitología o la historia romana son frecuentes en Talavera de la Reina, tan común en la cerámica italiana, sobre todo en Urbino y Casteldurante. Excepciones son el “Rapto de Europa” y “El suicidio de Lucrecia” en un jarro de la Hispanic Society, del pintor Juan Pastor, según Frothingham<sup>160</sup>.

Se simplificaban las escenas que se repetían, lo que hacía sospechar que en los alfares se tenían repertorios de grabados o láminas que se tomaban como muestra por los maestros decoradores. Los ceramistas talaveranos, como suele ocurrir con las artes menores, no se identificaban con el arte contemporáneo, sino que permanecían estéticamente ligados al arte de los maestros del siglo XVI. Una de las críticas para negar el rango de artista a los ceramistas de los siglos XVI y XVII fue la copia de estos grabados como base a sus creaciones.

Los grabados fueron fuente de inspiración de pintores cuanto más de los artesanos. Pero el artesano no pretendía copiar exactamente, solía usar un estarcido sobre una copia exacta, y luego, con o sin el original, lo modificaba para adaptarlo a la superficie cerámica, quitando o añadiendo dibujo libremente a mano alzada y coloreando según su gusto; de ahí la gran soltura de línea y color que caracteriza a la cerámica talaverana. Es de entender que lo más complicado para el artesano era la composición general, los escorzos de las figuras, etc., por eso normalmente éstas aparecen de perfil o de frente y se suelen alargar. Además si en el grabado se puede realizar un dibujo muy minucioso, en la cerámica existen menos detalles y se sigue la técnica pictórica. En los azulejos se reducen el número de personajes, se simplifica el dibujo de las figuras y los pliegues de la indumentaria, utilizando la graduación de los azules, y se añaden a los lados de las escenas, debido al diferente formato entre los grabados y los azulejos, paisaje o arquitectura, aunque ésta en menor medida por la dificultad que entraña. Además los ceramistas, rara vez creadores, preferían el paisaje a la arquitectura porque estaban ligados a la tradición paisajística impuesta por la loza. Los pequeños castillos y conventos que aparecen en el paisaje son motivos estereotipados como los que se conocen de la loza del siglo XVII y las iglesias góticas de tejados puntiagudos como los de Flandes están tomados de los grabados al igual que los árboles de grueso tronco retorcido con hojas como las del castaño interpretándolos, de manera simplificada como una rúbrica, en el siglo XVII.

Entre las características de las figuras talaveranas destacan su solidez y fuerza muscular, sin ser gordos, la estatura pequeña y la escasa elegancia en sus proporciones macizas, rasgos parecidos a los que aparecen en las “Veneraciones”.

De todas las piezas talaveranas, son las de gran tamaño las influenciadas por Niculoso, con escenas de caza, juegos de niños, rejoneo, acoso de toros (predilección de los monarcas y

---

<sup>160</sup>SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 326.



nobles) e inspiradas en los grabadores anteriores, donde se observa un deseo artístico de sello personal, con carácter popular más ausente y un conocimiento de la perspectiva y los escorzos y, aunque los dibujos sean descuidados, emanan vigor y realismo.

Los ceramistas talaveranos también se inspiraron en obras de grandes pintores. La iconografía de Tiziano está presente en los azulejos talaveranos de Ruiz de Luna para la *Ermita del Santo Cristo* del pueblo de la Iglesuela (Toledo), hoy desaparecidos, donde los personajes que aparecen tienen las mismas actitudes y se debieron tomar del tema de la pasión tratado por el pintor. Esta obra de Tiziano fue grabada por G. Caraglio.

El empleo de pinturas de Tiziano se puede documentar también en el frontal de Talamanca (Madrid) con el tema de la “Anunciación”, tan tratado en Talavera de la Reina, tomado de su pintura para *S. Salvador de Venecia*, a su vez inspirado en un grabado de Cornelis Cort<sup>161</sup>.

En los motivos ornamentales que en la decoración de frisos emplean los de Talavera de la Reina, se nota también la influencia de nuestro más genial escultor del siglo XVI Alonso Berruguete y otros maestros de la pintura española como Murillo, en tanto que en Sevilla es mayor la influencia italiana y más aún la flamenca.

También hay obras pictóricas de los siglos XVII y XVIII donde aparecen elementos de la cerámica talaverana: bodegones de Antonio de Pereda, Alejandro de Loarte, Vicente Carducho, etc. Destacan las obras de Luis Meléndez y Francisco de Zurbarán en “*San Hugo del refectorio*” donde aparece una jarra con el sombrero cardenalicio (foto 86), otra jarra talaverana se conserva en el monasterio de las Descalzas Reales (1628-1694) con el nombre de Sor Ana Dorotea, hija natural del emperador Rodolfo, referida a la serie azul (foto 87). Otra jarra talaverana también aparece en “*Melocotones, cerezas y jarra azul al fondo*” de Luis Meléndez (1773)<sup>162</sup> (foto 88).

Cerámicas de la serie tricolor se pintan en obras como “*Bodegón*” de Antonio de Pereda (1652) y en “*Cena de San Benito*” de Fray Juan Rizi (1650-80) (foto 89)). El tema del “ramito” también se representa en algunas pinturas de Francisco de Goya como el “*Cacharrero*” (1778-80) (foto 90) y el de la serie tricolor de la “Estrella de plumas” (“Panel indio” nº 1571, y otros azulejos sueltos estudiados) aparece en obras de Alejandro de Loarte y en un cuadro de Vicente Carducci “*San Bruno se aparece a un cartujo*” del Museo del Prado.

## PINTORES:

Hablar de los buenos pintores que aprendieron en el alfar de Ruiz de Luna sería hacer un listado largo y amplio, aunque sería escribir la verdadera historia de la cerámica de Talavera durante el siglo XX, así se reconoce el buen enseñar que se logró en “Nuestra Señora del Prado”. Entre los más destacados están: Florencio Martínez Montoya, Felipe Spínola Bernardo, Pablo Adeva Martín y Rafael García Bodas.

<sup>161</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1971): *Azulejos talaveranos del siglo XVI*. Archivo Español de Arte, pp. 291-292.

<sup>162</sup> GIL PÉREZ, M<sup>a</sup> Dolores (1987): *Pintura y cerámica como fragmento arquitectónico*. Universidad Complutense. Madrid.

El alfar de Ruiz de Luna fue escuela de maestros; unos llegaron a fundar fábrica propia, y otros llevaron sus saberes a diversos alfares donde trabajaron como pintores. Por ejemplo en “Artesanía Talaverana” hubo varios jefes de taller y magníficos pintores y artesanos. Así **Florencio Martínez Montoya** fue uno de los primeros y más afamados, que creó y diseñó la Medalla de la Ciudad de Talavera, ganando numerosos premios como artesano de la cerámica entre ellos el del Concurso Provincial de Cerámica promovido por la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Otro fue **Rafael García Bodas**, autor de la Gran Tinaja y de los cuadros de Velázquez y del Greco en el museo de dicha fábrica. **Felipe Spínola** fue el que pintó el gran plato de 155 cms. de diámetro, que se conserva en el museo de “Artesanía Talaverana”.

El alfar es una cadena de artesanos y cada uno juega un papel a la hora de realizar una obra; en “Artesanía Talaverana” estuvo de pintor el gran maestro **Florencio Martínez Montoya** que se distinguió por la perfección que conseguía en sus dibujos, la dulzura que le daba a los rostros y la belleza de sus composiciones. Nació el 22 de febrero de 1905. Se formó primero con Francisco Arroyo y posteriormente con Juan y Rafael Ruiz de Luna Arroyo. Permaneció en el alfar de Ruiz de Luna durante la segunda y tercera época. En la nómina de 1948 aparece como encargado de taller, cargo que ocuparía durante veinte años.

**Felipe Spínola Bernardo** (1926-1989) al acabar la Guerra Civil, entra a trabajar en la fábrica de Ruiz de Luna. En los años cincuenta figura como maestro pintor y al cerrarse la fábrica en 1961 pasó a trabajar en el alfar de González Durán, marchando después a “Artesanía Talaverana”, donde permanece más de veinte años. Domina las grecas renacimiento y los medallones. El 2 de abril de 1989, cuando pintaba el templete de la música de los jardines del Prado, moría de repente.

**Pablo Adeva Martín**, pintor del alfar de Ruiz de Luna hasta su cierre, después estuvo en “La Menora”, pasando de ésta a la fábrica de “Artesanía Talaverana” donde enseñó a pintar a Florencio Martínez Montoya y en 1948 figura como aprendiz de primer año. Su quehacer alfarero ha continuado en sus hijos Pablo José y Francisco Javier al fundar la fábrica “Cerámica Adeva”.

**Rafael García Bodas** ingresó en el alfar de Ruiz de Luna en 1933, a la edad de 11 años; por el día aprendía en la fábrica y por la noche asistía a las clases del maestro Arroyo en “El Bloque”. En 1948 aparece como oficial de 1ª. En 1961, al cerrarse la fábrica de los Ruiz de Luna, pasó como pintor a “La Purísima”. Cuando se funda “Artesanía Talaverana”, García Bodas deja “La Purísima” y se marcha a la nueva fábrica, donde permanece 25 años (1962-1987). Este pintor debió ser y sigue siendo el que con mayor perfección y gusto aplicó a la decoración artística vistas, paisajes y monumentos de Talavera. En abril del 2014, a punto de cumplir noventa y dos años, se le ha concedido el premio “Ciudad de Talavera” por su trayectoria cerámica de más de ochenta años.

Otros pintores notables que trabajaron en Talavera son:

**Alfonso Romero Mesa**. Nació en 1882. Artista andaluz que trabajó brevemente en Talavera y que a lo largo de su vida probó con grandes obras su calidad como ceramista.

**Casildo Rodrigo Gómez.** Nació el 18 de agosto de 1899. Entró de muy joven en el Alfar de los Ruiz de Luna, fue pintor y estuvo hasta 1933.

**Julián Sánchez Tapia.** Nació el 6 de febrero de 1905. Fue también pintor en el taller de “Nuestra Señora del Prado”.

**Tomás Tornero.** Nació hacia 1905. Fue pintor en Ruiz de Luna en torno a 1925. De él se conserva una tela con una representación de la Virgen del Prado igual a algunos paneles de azulejos del alfar.

**Andrés Rodrigo Varela.** Nació el 26 de enero de 1908. Entró en la fábrica de Ruiz de Luna en 1920, donde permaneció hasta su cierre definitivo.

**Broncano** que entró en 1915 a trabajar en el alfar de los Ruiz de Luna y hacia 1925 abre taller con Ginestal y Machuca. Realiza en 1928 “San Juan de Dios” para la fachada del antiguo hospital de Alicante, hoy Museo Arqueológico (foto 90.1).

**Julián Montemayor Carreño,** era hijo del también ceramista Mateo Montemayor. Constituye uno de los importantes ceramistas de principios del siglo XX, que revestirá la fachada de un edificio propiedad suya en la calle Trinidad de Talavera nº 11 imitando los restos de la fachada de la iglesia de la Trinidad conservados en el Museo Ruiz de Luna.

**Salvador Montero,** que reproduce cuadros de Velázquez y Murillo, y fue el autor del azulejo de la calle Trinidad de Talavera de la Reina.

**Miguel Gómez Díaz,** especialista en temas taurinos, como su “Corrida Goyesca” en el despacho del alcalde de esta ciudad. Algunos de los cartones realizados por este pintor inspirarán a la “Nueva Menora”.

**Enrique Ginestal:** buen pintor de figura y retratos notables en azulejos. Gana la medalla de oro de la exposición de Lieja con la reproducción en cerámica de la obra de El Greco “*El entierro del Conde de Orgaz*” en 1929. Se asoció a **Francisco de la Cruz Machuca** y son famosos por las orlas renacentistas en azulejos.

**Daniel Zuloaga** es uno de los introductores en España de las ideas “modernas” de las últimas décadas del siglo XIX; así redescubre las culturas exóticas, orientales y africanas, y crea una nueva concepción arquitectónica donde el color cerámico volvería a ser fundamento de una estética. En otras regiones de España ya había comenzado el resurgir de tan importante arte cerámico; en Andalucía ya trabajaban los Mensaque y los Ramos Rejano; y en Madrid y Segovia, Zuloaga.

Este ceramista español nació en Madrid en 1852 y muere en Segovia en 1921. Estudió en París y Sèvres a fin de ampliar los conocimientos aprendidos de su padre, el cincelador y armero Eusebio Zuloaga. De regreso a España se incorporó en 1892 a la *Real Fábrica de la Moncloa*, recién creada; fracasada esta empresa se trasladó a Segovia donde entrará en contacto con el arquitecto Velázquez Bosco, y será allí donde realizará gran parte de su labor, basada en la

recuperación de antiguas técnicas y en la utilización de reflejos dorados y cuerda seca, creando su taller en la *Iglesia de San Juan de los Caballeros*, que hoy es Museo de Cerámica *Daniel Zuloaga*. En 1868 estuvo en Talavera de la Reina e hizo pruebas con barro y vidrió en blanco algunas cabezas de guerreros. En 1913 es llamado por Francisco Alcántara, junto a Guijo, como colaborador directo de la Escuela de Cerámica de Madrid.

También destacan como pintoras en el alfar de Ruiz de Luna de Talavera:

**Rosa Vargas.** Había nacido hacia 1900 y enseñó a pintar a muchas mujeres.

**Prado Corrochano.** Nació hacia 1904. Estuvo toda su vida en la fábrica y se ocupaba de bañar la loza.

**Carmen Fuentes Fernández.** Nació el 10 de agosto de 1905. Comenzó a trabajar en la fábrica como pintora en 1919 hasta 1932. Después de la Guerra Civil volvería a trabajar 5 ó 6 años.

**Justa Amigo.** Nació hacia 1908. Abandonó la fábrica antes de 1936. Tenía el nº III de pintora.

**Saturnina Alfaro Patavia.** Nació el 3 de marzo de 1910. Empezó a trabajar como pintora en la segunda época y continuó en la fábrica durante la tercera. En 1947 era encargada de mujeres y enseñó a pintar a muchas. Tenía asignado el nº V de pintora.

### 3.7.4. CERÁMICAS EN LA BASÍLICA DE “NUESTRA SEÑORA DEL PRADO”.

Los paneles de cerámica que destacan en esta Basílica y que estudiaremos a continuación son los siguientes:

**Retablo de “San Cristóbal”** (s. XVI) que se encuentra al lado del Evangelio, junto al coro con representaciones de:

- “San Rafael”.
- “San Vicente”.
- “San Lorenzo”.
- “San Antón”.

**Retablo Mayor de “San Antonio Abad”** (s. XVI) que está situado en el crucero de la Basílica y tiene dos cuerpos:

1. Parte central del interior es un retablo independiente con la parte superior dedicada al “Calvario del Señor con San Juan y la Virgen”, y debajo está “La Virgen y S. Ildefonso”.

2. Cuatro pilastrones enmarcando lo anterior:

- “Entrada de Jesús en Jerusalén”.
- “Santa Cena”.
- “Coronación de espinas”.
- “Flagelación”.

**Dieciocho paneles de los “Misterios de la Santísima Virgen”** (s. XVII) en el zócalo de la nave de la epístola:

1. **“Imposición de la casulla a San Ildefonso”.**
2. **“La Inmaculada Concepción”.**
3. **“Nacimiento de la Santísima Virgen”.**
4. **“La presentación de la Santísima Virgen a los sacerdotes”.**
5. **“Desposorios de la Santísima Virgen”.**
6. **“La Anunciación”.**
7. **“La Visitación”.**
8. **“Nacimiento del Salvador”.**
9. **“La Circuncisión”.**
10. **“La adoración de los Reyes Magos”.**
11. **“La presentación en el Templo”** (reconstruido).
12. **“La huída a Egipto”.**
13. **“El Niño hallado en el Templo”** (reconstruido).
14. **“Bodas de Caná”.**
15. **“La Crucifixión”** (reconstruido).
16. **“La Resurrección”.**
17. **“La Ascensión”.**
18. **“Representación de San Andrés”.**

## **LA ERMITA**

La ermita de Nuestra Señora del Prado se levanta sobre un antiguo templo romano, o tal vez anterior, en el que se daba culto a deidades como Pales y Ceres, dos diosas protectoras de la agricultura y la ganadería respectivamente. En tiempos posteriores a la toma de la ciudad por los cristianos, el primer documento que confirma su existencia se remonta a 1210, cuando el arzobispo Ximénez de Rada visita la ciudad reclutando tropas para enviarlas a las cruzadas. En el escrito se hace referencia a una reconstrucción del templo. También se conoce otra alusión a la ermita en 1272, en tiempos del Infante de D. Sancho, hijo de Alfonso X. Ya en 1500 pasan los Reyes Católicos por Talavera de la Reina y donan un manto para la Virgen del Prado adornado con ricas labores verde y oro del siglo XV. Todavía se conserva un fragmento donde se puede leer: *“Tanto monta, monta tanto”*. Durante siglos se había consolidado la tradición de que no debía de quitarse a la imagen ese manto en ningún caso, hasta que hubo que hacerlo en la restauración de la talla en 1929.

Esta ermita, que en 1570 bendice el obispo Dragonera, era una construcción de dimensiones mucho más reducidas que la actual que, según el historiador Ángel Ballesteros, llegaría solamente hasta el lugar en que actualmente están las rejas. El altar mayor se encuentra sobre el antiguo cementerio que al igual que el hospital y la plaza de toros estaban adosados al edificio. Una antigua torre mudéjar del siglo XIII se habría situado en el lado del evangelio de la actual capilla mayor.

En 1649 se hacen nuevas reformas, principalmente en la capilla mayor que se modifica según el trazado de Fray Lorenzo de San Nicolás, como consta en el libro de acuerdos correspondiente a ese año que se guarda en el Archivo Municipal, de la que hablaremos más adelante.

Hasta el año 1989 fue Ermita y actualmente es Basílica llamada de Nuestra Señora del Prado donde se combinan los estilos renacentista y barroco. En tiempos de Felipe II debió de tener tanta magnificencia que este rey se refiere a ella como la “Reina de las Ermitas”. Pero su mayor atractivo reside en su decoración cerámica, llegando a ser denominada la “Capilla Sixtina de la Cerámica”. Aquí se puede admirar azulejería desde el siglo XVI hasta el XX y su estudio nos ayudará a comprender mejor las obras que se analizan en este trabajo.

## CERÁMICA

El estudio de la cerámica de la Basílica de El Prado es un referente iconográfico para entender las piezas de azulejería con tema de figura humana estudiadas en esta tesis de los fondos del Museo Ruiz de Luna. En ambos lugares coinciden las obras con temática religiosa, por ejemplo la *Anunciación*, la *Piedad*, el *Descendimiento*, *Caída de Cristo*, el *Nacimiento de la Virgen*, el *Calvario*, *S. Antonio Abad* y *S. Juan Bautista*. Además algunos de los azulejos que alberga la basílica son de Ruiz de Luna.

Al hablar de cerámica en Talavera de la Reina hay que conocer tanto la de la Basílica de Nuestra Señora del Prado como la del Museo Ruiz de Luna y al ceramista más importante talaverano de todos los tiempos que es Juan Ruiz de Luna.

Se sabe que muchos de los azulejos que se conservan en esta Basílica de Talavera se trasladaron allí desde la desaparecida Iglesia de San Antón, en cajas de madera provenientes de las dependencias del Hospital Municipal donde se habían almacenado, por orden de Francisco Arroyo. Esta colección se componía de unas 16.000 piezas y después de haberse perdido o roto muchas de ellas, el resto fueron colocadas en distintos puntos de esta Basílica.

En 1649 la Basílica se remodeló por Fr. Lorenzo de San Nicolás y, como nos relata en su “Historia de Talavera” D. Cosme Gómez de Tejada, adornaron todo el templo alrededor con azulejos con temas de la “*Ascensión de Nuestra Señora*”, según San Mateo, por la parte diestra, y por la siniestra, de sus Misterios<sup>163</sup>. Son paneles con la vida y pasión de Cristo también provenientes de la antigua iglesia de S. Antón que se encontrarán unas en el atrio de la Basílica del Prado (“*Adoración de los Magos*”, “*Bautismo de Cristo*”, “*Tentaciones de Cristo en el desierto*”, “*Descendimiento*”, “*Piedad*”, “*Entierro de Cristo*” y “*Resurrección*”) y otras en el interior de la Basílica junto al púlpito de la epístola (“*Cristo camino al Calvario*”, y “*Crucifixión*”).

Recorriendo estas cerámicas se observa que en el pórtico principal o atrio se conservan unos zócalos, relativos a la vida de “*S. Antonio Abad*”, del siglo XVI, que según una inscripción, están realizados en 1569 y proceden como se ha dicho de la antigua ermita de San Antón,

---

<sup>163</sup> SAINZ-PARDO MORENO, Manuel (1991): *Basílica de la Virgen del Prado*, Caja de Toledo, p. 26. (Tomado de Vaca y Ruiz de Luna).

constituyendo una de las obras más antiguas que se conocen del Renacimiento. Es cerámica con perfiles en azul, motivos en azul, amarillo, ocre y verde; con nubes acaracoladas o nubes de punto y árboles con copa escalonada, que reciben el nombre de “pan”. El dibujo es algo descuidado pero es muy sentida la religiosidad en las figuras. En el arrimadero del mismo pórtico hay un panel que se considera obra de Juan Fernández y se fecha hacia 1580. En él se narra la aparición de Jesús a dos grupos de mujeres y hombres que se disponen procesionalmente a los lados; ellos soldados de la guardia, arcabuceros y lanceros vestidos con la indumentaria de los ejércitos de Felipe II precedidos por un caballero arrodillado con rica armadura (foto 91.1) y ellas son mártires con palmas en sus manos (foto 91.2). La moda del Renacimiento, expresada en los uniformes militares, la vemos en esta azulejería. En realidad esta temática fue trazada en diferentes ocasiones por los azulejeros talaveranos, que sin duda se sirvieron para ello de grabados proporcionados por los encargantes, como vemos en los arrimaderos del palacio de don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, en El Viso (Ciudad Real), iniciado hacia 1580. Es en el citado palacio de El Viso donde el motivo adquiere un detalle histórico mayor, pues no sólo se dibujan variados uniformes militares, sino que además se identifica a todos los personajes por medio de las inscripciones que figuran sobre sus cabezas, con indicaciones como las siguientes: «Cristóbal de Virués, soldado de Lepanto», «Rodrigo de Cervantes, hermano de Miguel, primer soldado que saltó la Tercera», «El Almirante Oquendo de la Orden de Santiago, General de la Escuadra de Cantabria» o «Fray Lope de Vega, soldado de la Armada del M. Océano»<sup>164</sup>. Se trata pues de un recordatorio y homenaje a todos estos soldados de la armada naval española. En la iglesia de Castillo de Bayuela (Toledo), obrado por las mismas fechas, también se representan en los zócalos laterales, recorridos por cintas a modo de filacterias con versículos religiosos, rostros de diferentes santos, mártires y beatos enmarcados por cartelas ovaladas (foto 91.3).

También destacan en este friso escenas admirables como la “*Adoración de los Reyes*”, el “*Descendimiento*” (foto 92) tomado del grabado de Cornelio Cort a partir de una obra de Girolamo Muziano de 1568 (foto 92.1), “*Jesús muerto en brazos de la Virgen*”, “*Santo entierro*” y “*Resurrección*”, estos tres últimos formando un tríptico y separados por columnas (foto 93), y “*Adán y Eva en el paraíso*” (foto 94). A continuación hay una magnífica composición de “*S. Antonio Abad*” rodeado de un paisaje muy minucioso (foto 95 y 95.1 detalle). En la parte alta de este pórtico hay un friso con cuarenta y dos figuras ascendientes de Jesús, según la genealogía de S. Mateo. También hay otros cuadros en el interior de la basílica, con la misma procedencia, entre los cuales está un díptico con las “*Tentaciones de S. Antonio Abad*” (foto 96), a la derecha de la entrada, y un retablillo de “*S. Cristóbal*”, en la entrada a la izquierda.

La azulejería que decora los zócalos del interior de las naves laterales está fechada en el siglo XVII, época en que la cerámica talaverana goza de gran fama a nivel nacional y en las colonias de América, y fueron azulejos realizados a sugerencia de Cosme Gómez de Tejada. Los motivos representados son las genealogías de Cristo y de San Juan Bautista según la Biblia. Además, ornamentan los muros del atrio de entrada y uno de los lados de la capilla mayor valiosos azulejos del siglo XVI con el retablo de “*San Cristóbal*”.

<sup>164</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1971): *Azulejos talaveranos del siglo XVI*. Archivo Español de Arte, Madrid, CSIC, pp. 283-293, figs. 27, 28, 29 y 30.

Concretamente al lado del Evangelio y debajo del coro se encuentra el retablo de “*S. Cristóbal*” (foto 97), en él se observa una de las características de la cerámica italo-flamenca: el uso de las máscaras grotescas en el centro del arco de medio punto. El retablo está compuesto por un frontón clásico en cuyo espacio está la figura de “*San Rafael*”, debajo hay un friso con una misma figura aunque en uno se lee “*S. Vicente*” y en el otro “*S. Lorenzo*”, que parecería un error del ceramista pero en el libro de Jacobus de la Vorágine “*Leyenda Áurea*”<sup>165</sup> se lee que ambos eran primos, de ahí su misma representación. La figura central de este retablo es “*S. Cristóbal*” con sus manos colocadas como un concertista de violonchelo que inspira movimiento, y con la postura de sus pies nos trae el recuerdo de la escultura de Alonso de Berruguete. En la iconografía de “*S. Cristóbal*” se aúnan dos momentos importantes de su vida: transportar al niño-Dios sobre sus hombros y el florecimiento del bastón seco con el que se ayudaba a pasar el río.

Destaca el retablo mayor dedicado a “*S. Antonio Abad*” (foto 98), colocado en el crucero de la Basílica, al lado derecho. En su hornacina central se conserva una estatua de “*San Antonio*”, realizada por Juan de Albuquerque y fechada en 1571, que merece destacarse por ser una pieza única que se conserva en terracota, y a su izquierda aparece “*S. Miguel derrotando al diablo*” y a su derecha “*S. Bartolomé con el diablo encadenado*”.

Este retablo, que mide siete metros y medio de alto por cinco y medio de ancho, se compone de dos cuerpos, uno se cree que procedía del altar mayor (retablo de S. Antón, en cuya escena el ceramista representa a diablos deformes y feos para resaltar la característica que aparece en el arte religioso medieval, en donde lo feo era sinónimo de malo) y el otro de una capilla de la antigua iglesia de los Hospitalarios (retablo de la pasión de Cristo), de los cuales la parte central del interior representa un retablo independiente de todo lo demás, en cuya parte superior está el “*Calvario del Señor con San Juan y la Virgen*”; debajo de este asunto están la “*Virgen y San Ildefonso*”, y varios intercolumnios con otros santos “*S. Francisco recibiendo los estigmas*” a la izquierda y “*Santa Lucía*” a la derecha.

A este cuerpo central descrito le enmarcan cuatro grandes pilastrones estriados en cuyos espacios se representan escenas como la “*Entrada de Jesús en Jerusalén*”, la “*Santa Cena*”, la “*Coronación de Espinas*” y la “*Flagelación*”. Remata este trabajo un gran friso con escenas de la Pasión del Señor.

El dibujo de las figuras es muy primitivo y arbitrario, pero de un carácter y conjunto admirable. Posteriormente se le ha añadido a este retablo un zócalo o plinto de azulejos con diferentes composiciones de fina ejecución, alternando en todo momento la Cruz de la Orden de San Antonio Abad.

En el mismo crucero y al lado del Evangelio hay un **púlpito** realizado en el siglo XVI que procede del Convento de Santo Domingo con forma poligonal formado por piezas aplantilladas, caso raro en la cerámica talaverana. Sus cuatro lados representan a “*San Antonio*”, “*Santo Domingo*”, “*San Pedro de Verona*” y “*Santo Tomás*”, todos de la orden de los Dominicos (foto 99). Este púlpito lo recreó posteriormente Ruiz de Luna, exacto en forma y decoración, pero con

<sup>165</sup> VORÁGINE, Santiago de la (1994): “La leyenda dorada, I”, Ed. Alianza Forma, Madrid, p. 461.



las representaciones del arcángel “*S. Rafael*”, “*S. Juan*”, “*El Salvador*” y “*S. Antonio*”, nombre de los cuatro hijos de Juan Ruiz de Luna, que está colocado al otro lado de la nave central (foto 100).

Son dignos de destacar los azulejos de la **sacristía** con gran alarde de colorido y exuberante fantasía en los motivos decorativos que están tomados del “*Cantar de los Cantares*” y tienen influencia francesa. Son figuras simbólicas de la “Santísima Virgen” como la Estrella, el Plátano, el Pozo, la Luna, etc., con emblemas alusivos. Llama la atención en esta sacristía el ángulo este en que hay un aguamanil sobre un muro recubierto de azulejos que representan “*La expulsión de nuestros primeros padres del Paraíso*” (foto 101). También destaca en el zócalo “*La tentación de Adán y Eva*” del siglo XVIII (foto 102). Las figuras de la sacristía denotan la carencia de pericia del ceramista para dibujar el desnudo humano y captar sus expresiones, así como cierta torpeza en el uso del sombreado.

Las relaciones políticas españolas unidas a un intenso intercambio cultural durante los siglos XVI y XVII se manifiestan en los grabados procedentes de Amberes que sirvieron como modelos a los paneles talaveranos. Las estampas que han podido ser localizadas permiten una composición entre el modelo original y la técnica de la cerámica que demuestra que los ceramistas talaveranos adaptaron aquéllas a sus posibilidades artesanales.

Martínez Caviro<sup>166</sup> en *Azulejos talaveranos del siglo XVI* (1971) publica por primera vez dos grabados en los que se inspiraron para los paneles talaveranos del Prado. Se trata de una representación de las “*Tentaciones de Jesús*” para el atrio de la Ermita a la que sirvió como modelo una pintura de Zuccano y el “*Descendimiento*” en el mismo atrio de la Ermita que copia una pintura de Girolamo Muziano, como ya se ha dicho anteriormente. Ambos paneles, procedentes del convento de la Orden de los Hermanos Hospitalarios de San Antonio Abad, se instalaron en el atrio de la Ermita de Nuestra Señora del Prado. Estas dos obras fueron difundidas por grabados del calcógrafo holandés Cornelis Cort (hoy en la biblioteca del Monasterio de El Escorial) que trabajó en la mitad del siglo XVI en Amberes para la imprenta de H. Cock. La contemplación de los azulejos y sus originales nos proporciona una serie de diferencias. El ceramista copia fielmente las actitudes y la composición con su distribución y ritmo, y luego las calidades pictóricas le acercarán o alejarán del original.

A pesar de las corrientes del arte italiano, los grabados flamencos usados por los maestros del tercer cuarto del siglo XVI debieron permanecer en poder de los pintores y fueron utilizados años más tarde. Éstos datan de 1571 y los paneles de 1636. Es el caso del espléndido zócalo dedicado al “*Ciclo de la vida de la Virgen María*” en la Ermita del Prado, obra estudiada por Mercedes Valdivieso, que ha encontrado el precedente de algunas escenas que se basan en dibujantes flamencos que aparecen en la obra de Arias Montano “*Humanae Salutis Monumenta*” impresa por Plantino<sup>167</sup>. Fue realizada por autor hoy desconocido en 1636 inspirándose en grabados que ilustraban la Biblia Regia Políglota editada en Amberes.

<sup>166</sup> Ver comentario Isabel HURLEY, op. cit., pp. 168-169.

<sup>167</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, op. cit., p. 341.

Siete son los grabados que se han podido hallar para el “*Ciclo de la vida de María*”. Según Hollstein, la obra de Arias Montano contenía 71 grabados reproduciendo dibujos de P. van den Brocht IV. Los grabadores fueron: A. de Bryn, P. de Huys, Wierix y C. van der Broek.

PB: P. van den Brocht IV que fue el dibujante de los grabados.

PH: P. de Huys.

IHW: hermanos Jan y Hieronimus Wierix.

ADB: A. de Bruyn.

Hay un poco de confusión a la hora de saber de quién eran los grabados en los que se basaron los ceramistas. Así, Mercedes Valdivieso dice que los siete grabados que sirvieron como modelo al “*Ciclo de la vida de María*” de la Ermita de Nuestra Señora del Prado son: “*La Visitación*”, basados en PB y PH; “*La Circuncisión*” y “*La Adoración de los Reyes*”, en IHW y PB; “*La Huida a Egipto*”, en PB; y “*Las Bodas de Caná*”, en PB y IHW<sup>168</sup>.

De los siguientes grabados sólo se utilizaron algunos motivos: “*Presentación en el Templo*”, de PB; y “*El Nacimiento de Jesús*”, también de PB, como veremos más adelante.

Sin embargo, Hollstein menciona los 10 grabados de P. de Huys para “*Humanae Salutis Monumenta*” pero “*La Visitación*” y el “*Nacimiento de Jesús*”, que también llevan la signatura, no están en su lista. También menciona a Pieter de Huys como grabador de “*Adoración de los Reyes*”, aunque el que contiene “*Humanae Salutis Monumenta*” (1570) lleva la asignatura de los hermanos Wierix. En el libro de Delen se encuentra un grabado que sólo se diferencia del último en mínimos detalles. En éste aparece la signatura de P.H. Este grabado procede de “*Horae B. Virginis Mariae*” (1570) en talleres de Plantín. Por eso se cree que P. Huys y los hermanos Wierix grabaron el mismo dibujo.

Como ya se ha dicho, uno de los problemas en la transportación de los modelos gráficos a la pared consiste en el formato diferente; el de los grabados suele ser apaisado mientras que el de los paneles cerámicos es vertical. El espacio condiciona la composición y a veces la escena principal está enmarcada entre paisajes.

Por ejemplo, en el friso superior del Pórtico de la Ermita aparecen las figuras de la vida de la Virgen encogidas, agrandando la anchura de su cuerpo y doblando las rodillas, para entrar dentro del arco, sus pies están en movimiento de paso y sus rostros de perfil. En este friso del pórtico Ruiz de Luna tuvo que hacer un azulejo que faltaba con la cara del emperador que está arrodillado con el desfile de vírgenes a su derecha y a su izquierda el de soldados. En él colaboraron Rafael y Antonio Ruiz de Luna, Juan Manuel Arroyo y Víctor González Gil<sup>169</sup>.

Los cinco temas que sirvieron como modelo directo a “*La Visitación*”, “*La Circuncisión*”, “*La Adoración de los Reyes*”, “*La Huida a Egipto*” y “*Las Bodas de Caná*” muestran cómo los ceramistas resolvieron el problema de los formatos. En el caso de las “*Bodas de Caná*” el fondo de la escena es ampliado a ambos lados sin agregar nuevos detalles.

<sup>168</sup> VALDIVIESO, Mercedes, op. cit.

<sup>169</sup> Ver artículo de Víctor GONZÁLEZ GIL en la *Voz del Tajo*, 28 de mayo de 1980.

En muchas obras los paisajes están relacionados con las escenas representadas. En la *“Huida a Egipto”* aparecen a la derecha dos palmeras. En la *“Adoración de los Reyes”*, al contrario que en otras representaciones, la escena está desplazada del centro, se agregan un camello y un joven formando parte de la comisión de los reyes, que en el grabado original no aparecen. Mientras que en estas dos obras la ampliación del paisaje se realiza en conexión con la escena representada. En la *“Circuncisión”* no existe ninguna correlación de contexto o forma entre la representación y el paisaje, ya que se desarrolla en un interior al que se le agrega a ambos lados un paisaje.

Otro método de ampliar las escenas y adaptar los grabados al formato apaisado consiste en “estirar” las composiciones. Mientras que en el grabado de la *“Huida a Egipto”* la cabeza del burro y la figura de María han sido desviadas hacia la izquierda, en la representación de la *“Adoración de los Reyes”* aparece el rey moro al lado del rey arrodillado, mientras que en el grabado se interferían ambos.

Aún cuando los grabados son identificables como modelos, no son copias exactas. El rasgo más importante es la simplificación del número de figuras, como en las *“Bodas de Caná”* y la *“Crucifixión”* ya que las del segundo plano quedan suprimidas en los paneles de azulejos.

Como ya se ha comentado, en las figuras hay simplificación en el dibujo y los detalles se hacen con la técnica pictórica. Se alargan las figuras produciéndose una desproporción que es común en la mayoría de las imágenes. La comparación entre ambos modelos muestra que la distorsión no es propia de los grabadores, por ejemplo en la *“Visitación”* y las *“Bodas de Caná”*, donde las piernas se alargan no correspondiendo con el resto del cuerpo. Estas proporciones también se aplican en la arquitectura y son reproducidas casi siempre por grandes y regulares sillerías. En los paneles sólo aparecen algunas columnas, como en la *“Circuncisión”*, *“Adoración de los Reyes”*, o *“Bodas de Caná”*. Los ceramistas tratan de evitar escenas arquitectónicas porque todo lo que exige perspectiva es más complicado y fracasan en sus reproducciones.

*“La Visitación”* tiene un fondo urbano. En el panel sólo se reproduce una casa a la izquierda que representa la de Isabel y, en vez de mantener la arquitectura urbana del grabado original la sustituye por un paisaje. Esto demuestra que los ceramistas preferían el paisaje a la arquitectura.

En la representación de la ciudad de Jerusalén en la *“Crucifixión”* se manifiesta la similitud con la loza y se usa el mismo predominio del trazo caligráfico que es característico de la serie tricolor.

Un motivo frecuente es el árbol escalonado (serie azul siglo XVII-XVIII) que por ejemplo se da en el panel de la representación de *“San Andrés”*.

Dos de los grabados demuestran que los ceramistas no se limitaban a copiar composiciones completas, sino que usaban las estampas para copiar también figuras sueltas que formarían nuevas composiciones. Del grabado *“Presentación en el templo”* sólo se utilizaron las figuras del sacerdote, y del *“Nacimiento de Jesús”* la mujer con un Niño en brazos. Las otras figuras tendrían su origen en grabados que hasta ahora no han podido ser localizados.

En los paneles dedicados al *“Ciclo de la vida de María”* aparecen las figuras en disposición apaisada sobre fondo azul y, aunque no se conocen sus autores, tienen influencia del manierismo de El Greco por el alargamiento de las figuras, y no se sabe si son de él los cartones previos o de sus discípulos. El estilo es hierático, la disposición de las figuras casi siempre de pie, los rostros magros y alargados, y con un misticismo casi ultraterreno. Las cabezas están a la misma altura y el predominio es vertical. Estas composiciones están espaciadas por pilastras con cariátides, en cuyas enjutas alternan las cruces de San Juan de Malta y de San Andrés.

Los diseños de El Greco aparecen en los azulejos de la ermita de Nuestra Señora de El Prado: *“Pasión”*, *“Crucifixión”* y *“Ascensión”* en la parte superior del friso en la nave izquierda de la Epístola. En la *“Crucifixión”* las líneas anatómicas del cuerpo del Señor, los pies sin clavos y la cruz son detalles de influencia griega, completamente desconocida en la escuela talaverana. La *“Resurrección”* posee detalles griegos inconfundibles como el rótulo y la cruz. El de la *“Ascensión”* es el que mejor muestra la influencia directa del cretense. La figura del señor es majestuosa, tanto por el rostro como por la colocación de la mano derecha en actitud de bendición. En el tema de la *“Virgen y los Apóstoles”* hay uno de ellos con la mano en el pecho que es un detalle muy peculiar del estilo clásico greco-toledano y todos tienen caras alargadas y expresión de éxtasis que traen a la memoria una mezcla de *“El entierro del Conde de Orgaz”* y *“El Expolio”*.

No cabe duda ninguna de que las plantillas de los dibujos no corresponden al estilo de los diseñadores de la azulejería talaverana. Los críticos no dudan de El Greco, o sus discípulos, como modelo en la cerámica. Las caras, las manos, las nubes todo es de su influencia. Se desconoce si vino El Greco a Talavera de la Reina o enviaría sus dibujos. Pero la fecha de los azulejos del friso de la nave izquierda del templo de arriba es de la época en que El Greco vivió en Toledo, según Rocha<sup>170</sup>.

Vamos a describir ahora los dieciocho paneles de cerámica del *“Ciclo de la vida de María”* en el zócalo de la nave de la epístola:

Los tres primeros son originales de la cerámica de Ruiz de Luna, que los realizó en el año de 1948. Los restantes, los números 11, 13 y 15, están reconstruidos.

**UNO: Imposición de la casulla a San Ildefonso.** En el centro San Ildefonso arrodillado, mientras dos ángeles sostienen la casulla que le van a imponer. A la derecha, la Virgen y otra mujer. Una religiosa con vela encendida y arrodillada, contemplando la escena (foto 103).

**DOS: La Inmaculada Concepción.** En el centro, sobre el mundo a sus pies, la figura de la Virgen María es de gran hermosura y perfección. A ambos lados, nubes y paisaje, con símbolos de las letanías del Santo Rosario (foto 104).

**TRES: Nacimiento de la Santísima Virgen.** San Joaquín en el centro está en actitud de hablar y a su lado Santa Isabel, que a la izquierda atiende a Santa Ana que está en la cama. A la derecha hay una mujer que lava a la Santísima Virgen María junto a una chimenea encendida. El tema

---

<sup>170</sup> Ver comentario de ROCHA en el periódico “La Voz de Talavera” nº 642, 4 de agosto de 1965, p. 5.

religioso está tratado como una escena costumbrista y manifiesta una gran plasticidad y está muy bien conseguido (foto 105).

**CUATRO: La presentación de la Santísima Virgen a los sacerdotes.** A la derecha hay dos sacerdotes en pie y tras ellos una mujer. Santa Ana con la Santísima Virgen está ante los sacerdotes presentándoles la niña. Tras ella, en el centro, hay otra mujer con una niña a su lado. A la izquierda se ve un paisaje con árboles. La figura del sacerdote que abre sus brazos está magníficamente conseguida en dibujo y expresión (foto 106).

**CINCO: Desposorios de la Santísima Virgen.** Es una obra bellísima. En el centro, el sacerdote bendice la unión de María con José. Las figuras están de pie admirablemente con el plegado de los paños estéticamente perfecto. José sostiene una vara florida y María aparece con una túnica blanca y manto azul. Es una escena llena de gracia. A la derecha un hombre con una vara levanta sus ojos en actitud suplicante; a la izquierda, hay otro lleno de despecho y tristeza y quiebra con furia la vara. Al fondo hay un paisaje muy detallado. Existe una clara influencia en esta escena de El Greco (foto 107).

**SEIS: La Anunciación.** La Virgen está sentada bajo un rico pabellón. Esta figura es de las más hermosas con una cabeza preciosa. A sus pies tiene un artístico jarrón lleno de flores. A la derecha del espectador, el Ángel, con una palma en la mano, avanza en dirección a la Virgen. Este panel está pintado con una gran maestría. En la parte superior, y entre rompientes de gloria, aparece la figura del Eterno Padre y una paloma, símbolo del Espíritu Santo, que vuela en dirección a la Virgen. Es de un efecto asombroso. El fondo está representado por un paisaje de colina y algún edificio. En este panel hay una clara influencia italiana (foto 108).

**SIETE: La Visitación.** A la izquierda del espectador se representa un palacio y a sus puertas aparecen las dos figuras que llenan la composición. Santa Isabel abraza tiernamente a la Virgen. En un ambiente muy conseguido con el fondo del paisaje. Las figuras están llenas de vida y las cabezas llenas de expresivos detalles lo que demuestra la mano maestra del pintor (foto 109). Esta obra está inspirada en el grabado de Abraham de Bruyn (1540-1587) que aparece en la obra de Arias Montano “Humanae Salutis Monumenta”, del que se ha hablado anteriormente (foto 109.1).

**OCHO: Nacimiento del Salvador.** A la derecha, un pastor sentado toca la gaita. En el fondo, sobre un árbol, se ven varios pájaros: una abubilla, un azor, una lechuza, una oropéndola y una urraca, magistralmente realizados los tonos y los claroscuros. En el centro aparece la escena de la Natividad bajo las ruinas de un pórtico. La Santísima Virgen aparece arrodillada con un pañal en sus manos y contempla estática al divino Niño, que está tumbado sobre unas pajas. San José, en segundo término, extiende sus manos hacia el recién nacido. El buey y la mula inclinan sus cabezas hacia el Niño. A la izquierda de la composición se representa un paisaje con un río, varios molinos y un pastor con sus ovejas. En la parte superior, un ángel anuncia el fausto suceso al pastor que cuida de su rebaño. La cabeza de la Virgen está muy bien resuelta plásticamente y se puede decir que es lo mejor de este panel (foto 110). Esta obra está inspirada en el grabado de Abraham de Bruyn (1540-1587) que aparece en la obra de Arias Montano “Humanae Salutis Monumenta”, del que se ha hablado anteriormente (foto 110.1).

**NUEVE: La Circuncisión.** Este panel de azulejos se inspira en la escuela de El Greco. La escena central está rodeada a derecha e izquierda por un fondo de paisaje. Seis son las figuras de esta composición. El sacerdote, sentado en un artístico sillón de brazos sin respaldo, tiene en la mano derecha un cuchillo. Un hombre, que pudiera ser San José, sostiene al Niño desnudo sobre una mesa; otro contempla la escena con gran atención. A la izquierda hay dos mujeres, una es la Virgen que mira llena de amor a su Divino Hijo, y la otra levanta los ojos al cielo en señal de súplica. La escena está representada con mucho realismo (foto 111). Esta obra está inspirada en el grabado de Abraham de Bruyn (1540-1587) que aparece en la obra de Arias Montano “*Humanae Salutis Monumenta*”, del que se ha hablado anteriormente (foto 111.1).

**DIEZ: Adoración de los Reyes Magos.** La Virgen aparece sentada sosteniendo sobre sus rodillas al divino Infante desnudo. Éste acaricia con la mano derecha la cabeza de un Rey postrado a sus plantas, cubierto con riquísimo manto. En segundo término, a la derecha de la Virgen, está San José. Otro de los Reyes, cubierto con turbante coronado, está abriendo un pibetero de oro, a su izquierda, y en la parte superior, se representa la estrella que dirige sus rayos al Niño. El Rey negro está de pie con corona ducal. La cabeza de éste indica una factura admirable con un gran conocimiento del natural en todos los mínimos detalles del rostro. Viste un amplio manto verde y sostiene en sus manos un joyero. Detrás aparece un criado y un camello descansando bajo la sombra de un árbol, mostrando así el exterior (foto 112).

**ONCE: La Presentación en el templo (reconstruido).** La Virgen y San José alargan sus brazos para recibir al Niño que les acerca un sacerdote. Tras éste aparece una mujer arrodillada y un hombre con presentes en una canastilla. A ambos lados de la escena destaca el paisaje (foto 113).

**DOCE: La huida a Egipto.** San José, cubierto con sombrero de anchas alas, lleva en la mano izquierda el ronzal y con la derecha sostiene una sierra que lleva al hombro de la que pende una espuerta con herramientas de carpintero. La cabeza del santo nos muestra un semita puro. Detrás, sobre una robusta pollina, cabalga la Virgen, dando el pecho a su hijo. Destaca el preciosismo con que están tratadas las manos de la Virgen. A la izquierda se ven dos viajeros, hombre y mujer, que se dirigen a un mesón en demanda de hospitalidad, quizás haciendo un paralelismo con San José y la Virgen, y en el fondo un paisaje (foto 114). Esta obra está inspirada en el grabado de Hieronymus Wierix (1553-1619) que aparece en la obra de Arias Montano “*Humanae Salutis Monumenta*”, del que se ha hablado anteriormente (foto 114.1).

**TRECE: El Niño hallado en el templo (reconstruido).** En el centro de la composición y sobre un alto se contempla un templo con mucho detalle de dibujo. Abajo se representa la Virgen que se dirige a un sacerdote sentado a la derecha. Tras éste, otro sacerdote en pie sostiene en sus manos un gran libro. A la izquierda, San José aparece en pie y otro sacerdote sentado y en actitud de hablar sostiene sobre sus rodillas un gran pergamino. Más a la izquierda y tras unas gruesas columnas se representa un paisaje y un hombre arando la tierra con mucho preciosismo (foto 115).

**CATORCE: Bodas de Caná.** En medio de la composición, que representa un suntuoso pórtico, aparece una mesa y alrededor las siguientes figuras: de frente y de pie están representadas tres personas que son la desposada vestida de blanco con las manos cruzadas en actitud de descanso, a su izquierda un hombre con turbante que sostiene una copa y a su derecha hay una mujer con

las manos levantadas en actitud de hablar. En el ángulo izquierdo de la mesa está sentada una mujer casi de espaldas al espectador. Le sigue Jesús sentado bendiciendo seis ánforas colocadas a sus pies. Frente a Jesús está también sentado un hombre con turbante que extiende las manos hacia Él. La composición termina por la derecha con un criado de pie que mira las ánforas. Sobre la mesa hay un plato, dos panes y una copa. Los dos hombres del turbante tienen aspecto de judíos (foto 116). Esta obra está inspirada en el grabado de Johan Wierix (1549-1618) que aparece en la obra de Arias Montano “*Humanae Salutis Monumenta*”, del que se ha hablado anteriormente (foto 116.1).

**QUINCE: La Crucifixión (reconstruido).** Es una composición muy simétrica. En el centro clavado en la cruz aparece Jesucristo. A ambos lados, en pie, la Virgen y María Magdalena. A los pies de la cruz hay una calavera y detrás de la cruz, hacia el centro, se ve una ciudad que representa Jerusalén. Las figuras están muy bien conseguidas en su trágica grandeza (foto 117).

**DIECISÉIS: La Resurrección.** Es un cuadro con una gran mística. Jesucristo, que mira hacia la izquierda del panel, está representado en el centro de la composición sosteniendo en la mano izquierda la cruz. Su cara demuestra mucha expresividad y está muy detallada. La Virgen, a su derecha, está de rodillas con las manos cruzadas en actitud sosegada de oración y de dulzura en un momento tan triste. El estilo es semejante al de El Greco (foto 118).

**DIECISIETE: La Ascensión.** Se realiza en 1936 esta fecha aparece en el panel de azulejos donde se lee: “*Se hicieron estos açulexos y blanqueó esta Ermita siendo mayordomos los de mondragón y diego diaz año MDCXXXVI*”.

Se representan dos apóstoles de pie a la derecha y dos de rodillas a la izquierda de la composición. En el fondo los demás discípulos y la Virgen, tienen el cuerpo en escorzo mirando hacia arriba la Ascensión del Señor a los cielos, que está en el centro de la composición, y con la mano derecha les bendice. Hay mucha fuerza en los personajes y por la disposición de las figuras este panel recuerda la obra de El Greco *El entierro del Conde de Orgaz* (foto 119).

**DIECIOCHO: San Andrés.** En medio de la composición aparece el santo abrazando con la mano derecha las aspás, su cabeza demuestra mucha expresión con gran estilo de El Greco. Viste túnica y manto amarillo que sujeta con la mano izquierda y el plegado de los paños tiene una gran soltura. El santo está calzado y la figura es de una gran expresividad. Este cuadro se trasladó al lado de la reja de la capilla mayor (foto 120).

Volviendo al exterior, en uno de los muros de la Ermita de la Virgen del Prado hay un panel de azulejos firmado por Ruiz de Luna en 1956 (foto 120 a) y representa a una Virgen rodeada de una exuberante rocalla dieciochesca, sobre la que reposan tres querubines y ocho angelitos, éstos con ramas de olivo, una palma y tallos florales, similar en iconografía a las que están en el Museo Ruiz de Luna y que estudiaremos más adelante.

La calidad de las obras cerámicas de esta Ermita son de tal magnitud que el ceramista Emilio Niveiro dice que no se pueden reproducir estas cerámicas con la misma calidad, ya que faltan los esmaltes que se usaban entonces, en los que entraba la plata en su composición. Comenta que su padre tenía la fórmula y que él la conserva. Quizás se podrían reproducir los dibujos con la misma perfección, lo que no podría conseguirse es el brillo y la pátina de los azulejos.

#### **Capítulo 4. LAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS ACTUALES Y SU INFLUENCIA EN LA EVOLUCIÓN Y SITUACIÓN DE ESTAS CERÁMICAS. POSIBILIDADES DE RENOVACIÓN.**

A mediados de los años setenta hay una crisis en la cerámica talaverana y se achaca a la mala situación económica del país, a los elevados costes de producción que no pueden competir con los más bajos costes de los fabricados en cadena, y al bajo poder adquisitivo; así muchos de los talleres que subsisten no cuentan con una perspectiva de continuidad al faltar aprendices y rentabilidad del oficio. La emigración y el abandono de los entornos rurales hicieron que muchos objetos artesanales perdieran su función, considerándose la cerámica como un lujo.

Perdido el mundo para y en el que surgieron los diferentes objetos cerámicos, el futuro se encuentra tal vez en la comercialización artístico-decorativa. Así, se ha sustituido la funcionalidad por la estética orientando más la producción al turismo que al tradicional mercado local. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la excesiva comercialización puede acarrear la pérdida del valor artístico. Así estudiosos del tema ya anunciaron “irregularidades” en la fabricación de la cerámica en Talavera de la Reina, como son pegar calcomanías que luego barnizadas parecen verdaderas pinturas<sup>171</sup>. Con respecto a este asunto se sabe que ya el rey Alfonso XIII, al casarse con la princesa británica Victoria Eugenia de Battemberg, viene a España con nuevas costumbres, entre otras introduce la moda de las porcelanas al estilo inglés, a base de calcomanías tan feas como decadentes.

También a comienzos del tercer tercio del siglo XX se detectan obras con el sello de “Talavera” que se han hecho en otros lugares. Por eso era necesaria la creación de una Marca de Garantía, así Enrique Ginestal, por ejemplo, lo manifestaba el 9 de septiembre de 1976 en la *Voz de Talavera*. Será el sello “Talavera-Cerámica” (foto 121), obra diseñada por José Luis Espinosa, miembro de los “Amigos del Museo Ruiz de Luna”, como marca de autenticidad para evitar falsificaciones, aunque no se consiguió reconocer oficialmente hasta el año 2000. Los alfareros que se puedan acoger a este distintivo tan prestigioso deberán someterse periódicamente a un control de calidad en el que se toman muestras para un examen analítico de los productos y de su proceso de elaboración, además estos ceramistas deberán cumplir las obligaciones que conlleva el uso de la marca. Hoy en día no se usa este distintivo de marca talaverana.

En el taller de Ruiz de Luna se consiguió el registro de la primera marca de fábrica en 1917, que perdurará hasta 1943, que consistía en la forma de un escudo con una media luna dentro, en honor a su apellido, y en la parte superior del mismo un letrero con el nombre de Talavera con las letras entrelazadas (foto 122). Antes de esta fecha las letras entrelazadas “Talavera” fueron el primer distintivo de las piezas salidas del alfar de Nuestra Señora del Prado que perdurará entre 1908 y 1910 aproximadamente. Desde 1910 hasta 1915, año en que se disuelve la sociedad, se usó el escudo con la media luna menguante terminada en su parte inferior en un trazo similar a la G de Guijo (foto 123). A partir de 1943 se representa el escudo con la luna en cuarto creciente (foto 124).

---

<sup>171</sup> Según artículo publicado el 12 de julio de 1978 en el periódico *La Voz del Tajo* por Agustín YANEL.



Los motivos decorativos de la cerámica deben de tener su perdurabilidad, y a la vez, una adaptación progresiva para evitar en todo momento la monotonía. Además las formas, los procesos creativos y los artesanales se van adaptando a medios preindustriales ya que la fabricación va dejando de ser manual y ya no es una persona concreta, sino una cadena, la que realiza las piezas.

A pesar de la industrialización los procesos mecánicos en la cerámica son reducidos, de ahí su pureza artesanal. Hoy en día se siguen los mismos pasos que hace 500 años si bien no se ha renunciado a los avances tecnológicos y a la especialización para lograr un producto de más calidad. Concretamente uno de los avances más importantes es el uso de modernos hornos que permiten controlar casi a la perfección la presión y la temperatura en los procesos de cocción (cochura). Ahora estos hornos son más económicos, utilizan menos tiempo de cocción, suele ser un día y antes eran dos, y menos energía al ocupar sólo 1 m<sup>3</sup> frente a los 2 m<sup>3</sup> de antes. En cuanto a la obtención de arcillas se encargan empresas especializadas que proveen a los distintos alfares de arcillas muy finas. También ha mejorado mucho el proceso de cocción al vitrificar las piezas con sulfuro que las impermeabiliza haciendo que los colores no puedan sufrir variaciones.

En la actualidad hay aproximadamente 69 unidades de producción en España que se localizan en 15 entidades, casi un 64% están en Talavera de la Reina y en Puente del Arzobispo.

En Talavera de la Reina hay 12 establecimientos de cerámica y 3 de alfarería, la mayor parte se basa en modelos tradicionales (imitados en otros lugares) que se complementan en algunos casos con diseños modernos. La producción, debido a una menor demanda, ha descendido en los últimos años y también su calidad como consecuencia de la simplificación de los motivos decorativos y de otras fases del proceso; esto también se debe a los mayores costes salariales, por eso la plantilla también es menor, teniendo solo unos quince obreros cada alfar. En la actualidad han tenido que cerrar varios talleres debido a la crisis económica como el de “S. Andrés” en la calle Lepanto, que lo ha hecho en febrero del 2014 después de once años de antigüedad, formado por los alfareros José María Salinas y Pascual Gómez, que se conocieron en el taller de Carlos Garrido. También cerró en julio de 2014 el de Luis González Santamaría, hijo del alfarero Antonio González Durán, tras cuarenta años de taller.

Según los datos oficiales, el sector de la cerámica mantiene en Talavera de la Reina alrededor de 35 talleres artesanos abiertos y ofrece empleo a 300 personas, además de un número indeterminado de empleos indirectos y una producción de 600.000 piezas anuales<sup>172</sup>.

El momento que se puede llamar “actual” en Talavera de la Reina arranca desde comienzos del siglo XX y es la cerámica vidriada la que destaca, como reflejo del interés que despertaban las piezas de su mejor época. Su estilo se asienta en aquellos años en que las consecuencias del *Art Nouveau* reclamaban para la decoración formas abigarradas, florida ornamentación y el despliegue de la línea curva. También en este siglo hay un resurgir de la figura humana, importante en cuanto a su relación con el fondo, constituyendo un elemento pictórico destacable.

Actualmente hay una revisión historicista de los modelos cerámicos renacentistas en paralelo con el interés por recuperar el pasado y las tradiciones populares. Esto último deriva de las

---

<sup>172</sup> Número especial del periódico ABC de Toledo, artículo de Eusebio CEDENA, 6 octubre 2001, p. 21.

teorías regeneracionistas de la segunda mitad del siglo XIX. La Institución Libre de Enseñanza, a través de la teoría del krausismo, creará una forma de espiritualidad más acorde con los ideales de la sociedad liberal que defendía el Regeneracionismo y descubrirá el arte popular fijándose en los bordados y en la cerámica; hombres ligados a esta institución ponen en marcha en 1911 la Escuela de Cerámica de Madrid, de donde han salido grandes ceramistas que han contribuido a que no se perdiera este arte. Se potenciará un renacimiento cerámico siendo el punto de partida para que en los primeros años del siglo XX la burguesía tome gusto por lo popular y valore las artes industriales tradicionales y aumente el interés por las artes plásticas y decorativas, siendo las piezas italianizantes las que ofrezcan una mayor complejidad técnica.

Así, Ruiz de Luna recuperará los paneles, altares y retablos cerámicos de los siglos XVI y XVII de estilo italianizante, que son los que más complejidad ofrecían, pero que habían desaparecido con el desarrollo revolucionario burgués del siglo XVIII. El “revival” de Ruiz de Luna no supone una vuelta del pasado, sino la búsqueda en él de soluciones para el presente y el futuro, colaborando en este siglo XX a que la cerámica tenga gusto por lo brillante y decorativo, llegando a una mayor perfección técnica del dibujo, más nitidez en vidriados y más vibración en el colorido. De este taller se exporta mucho a Latinoamérica y EE.UU. en el siglo XX.

La cerámica ha estado estancada en cuanto a calidad artística, quizás por falta de enseñanza o estudio o por considerarse más artesana que artística. Hasta muy avanzado el siglo XX no existían en Talavera ni Escuela de Cerámica ni Museo. Así los interesados en que no decayera este arte organizaban cursos no oficiales.

En las Primeras Jornadas sobre Datación y Caracterización de la Cerámica de Talavera de la Reina, realizadas en 1998, se comprobó el retraso de la implantación de dicha disciplina en nuestro país, en relación al auge y tradición alcanzado en los países anglosajones. A lo largo del tiempo han ido en aumento las técnicas analíticas empleadas: a las convencionales de análisis mineralógico y textual (difracción y fluorescencia de rayos X, microscopia óptica y electrónica, porosimetría, etc.), se han ido incorporando otras más complejas como la activación neutrónica, la espectrometría de emisión óptica, el plasma de acoplamiento inductivo, la emisión de rayos X y gamma inducidos por protones, etc.

En España, en la década de los 20 hay un auge en la azulejería cerámica unida a la arquitectura, porque no hay competencia con Europa. Ejemplos de esta moda los encontramos en fachadas, portales, zaguanes, destacando el primer tramo de la Gran Vía de Madrid entre la calle Alcalá y la Red de San Luis que se construyó entre 1910 y 1917 reinando Alfonso XIII. Concretamente en el nº 11 de la Gran Vía se encuentra el edificio del Hotel de las Letras construido en 1917 y declarado Patrimonio de la Comunidad con cerámicas en el portal ejecutadas sobre diseños atribuidos a Francisco Arroyo de la fábrica talaverana de Ruiz de Luna (foto 125).

Pero después de la Guerra Civil española la cerámica languidece y el estilo arquitectónico de la posguerra prefiere las paredes desnudas y sin decoración cerámica en las fachadas; en los interiores, los muralistas de la época no pueden encontrar, en el siempre impreciso soporte del azulejo, el ancho horizonte que buscaban para expresar las nuevas ideas imperialistas. Aunque se inician las primeras cooperativas, de las que ya se ha hablado, la “Menora” resucitó una serie muy graciosa e interesante, la “tricolor” (no tratada por Ruiz de Luna). También en “Artesanía Talaverana” de Mauri y Corrochano, se crea una cerámica muy admirada, siendo la más grande

en su género de España porque en ella se aúnan los diseños más actuales con las técnicas tradicionales, habiendo recibido por ello numerosos premios. La “Talabicense” continúa la tradición con deseos de innovación y destaca porque los esmaltes y colores que se usan en esta empresa no contienen plomo ni cadmio.

La fábrica de la “Trinidad” hace piezas inspiradas en las cerámicas de Teruel que ha resucitado motivos de Paterna en verde y manganeso.

En la fábrica de “El Carmen”, se sigue, desde 1966, una técnica que es casi la misma que la del siglo XVI: se pica el barro, se cuela agitándolo en bolsas con largas palas movidas a brazo. Usan ese barro, que por carecer de molinos, tamices y filtros, origina un 30% de piezas inservibles, también debido a que se amasa el barro con manos y pies, como galeotes y se usan tornos “árabes” que se mueven con la fuerza y la habilidad del alfarero, en lugar de troqueles o prensas, o moldes con barbotina. Los esmaltes, por carencia de hornos de fusión y de molinos, cuestan más y no se pueden precisar las proporciones.

La cerámica talaverana es apreciada y por ello los modelos los encargan los clientes para ser copiados y fabricados industrialmente en otros países como Finlandia, Italia o Japón. Unos alfareros talaveranos se instalaron en la Puebla de los Ángeles (Méjico) a partir del año 1580 y aún hoy existen con rasgos propios talaveranos (anteriores a Niculoso) que evolucionaron hacia obras industriales.

Las líneas decorativas de la cerámica talaverana son tan amplias, desde lo renacentista a lo alcoreño, que no necesita de innovaciones con temas “picassianos” o abstractos que “El Carmen” un día hizo y otros imitaron. Las innovaciones son válidas cuando hay un respeto al pasado. Así “La Menora” supo innovar con la incorporación del mate y el color pergamino como cubierta y, sobre todo, valoró los espacios limpios y destruyó el mito del “horror vacui” que se arrastraba desde la Antigüedad.

Puente está ahora imitando mucho la cerámica de Talavera, al ser más reconocida y comercial, pero presenta menor calidad. De la misma forma en Talavera de la Reina cuando se quiere vender más barato no se sigue su propio estilo y se imita la cerámica de Puente.

En la cerámica talaverana actualmente, aparte de las piezas policromas copiadas directamente de la época de esplendor, se han ido introduciendo otras nuevas formas tradicionales: sangrías, cantarillas, jarritas panzudas, juegos de café y cerveza, paragüeros, etc. También se siguen inspirando en los grabados, se reproducen cuadros famosos, carteles, y otras expresiones de la sociedad de consumo. Algunos de los motivos imitan a los antiguos, otros se tratan con más libertad y según el gusto actual. De lo tradicional perviven entre otras las series de “mariposas”, “tricolor” y “chinesca o de golondrinas”.

El tema de la “mariposa” aparece con cambios: el dibujo es mucho más cuidado y caligráfico, aunque haya perdido gracia y espontaneidad. Si su origen es oriental vegetal esquemático, hoy se representa como una mariposa real. Se mantiene el azul y el vidriado brillante.

En la serie “tricolor” con vidriado mate y acabado ocre, se decora sólo empleando alguno de los motivos característicos y el colorido típico.

La serie de las “golondrinas” chinescas se realiza en negro que no se usó nunca en el siglo XVII y XVIII ya que eran sólo en azul.

Otro grupo más homogéneo son los jarros de perfil cilíndrico, orzas, jarrones, bastones, con decoración vegetal estilizada en un solo color que suele ser el negro y a menudo se emplea el “envejecimiento”. Siguen los “albarelos” sólo decorativos, con pinturas de todo tipo. Se usa el azul y la policromía, y acabado mate o brillante.

La serie “policroma” continúa pero con piezas de gran tamaño. Tienen complejidad técnica con aditamentos de moldes (serpientes en asas, mascarones, etc.). Hoy se usan colores antiguos: azul, verde, amarillo, naranja y negro. Los temas más famosos son los pintados sobre vidriado estannífero con asuntos muy variados como paisajes, puntillas, escudos, etc., y las decoraciones más realizadas son las figuras. A esta serie “policroma” pertenecen piezas de vajillas, paneles ornamentales de azulejos en palacios, mansiones, etc. La temática religiosa se da más en los paneles de azulejos, y la profana más en platos, cuencos, fuentes y jarras.

El gran estilo policromo resucitado en la fábrica de Ruiz de Luna, no acaba de convencer a la estética actual, no por su italianismo (como piensa Niveiro) sino porque no es afín con los gustos actuales y sí las formas simples y la decoración menos recargada.

En las series “azules” las modificaciones son las inclusiones de motivos de otras distintas. Un detalle definitivo son los árboles que se mantienen escalonados.

Los temas alcornoques también se emplean mucho. Hay un grupo floral en versión popularizada por Arroyo como la “puntilla de Bérain”, el “chaparro”, los “claveles”, la “adormidera”, etc., que se unen a otros temas de otras series. Además de la mezcla de motivos de distintos modelos o series, hay otros temas de introducción tardía: el Quijote, peces, gallos y toros, al estilo de Sanguino en Toledo en jarrones decorados con asuntos representativos de la cerámica de Paterna, Barcelona, etc.

De la iconografía del siglo XIX se mantiene el jinete napoleónico pero no en el marco de pendones y estandartes, típico de la decoración “à la fanfare”.

Como el resto de las actividades artesanales, la alfarería y la cerámica han seguido sufriendo una regresión. Sin embargo han surgido nuevos artesanos jóvenes empeñados en recuperar el oficio, que suelen trabajar con diseños y motivos decorativos que han ido variando y adaptando a los tiempos pero con un sello tradicional inconfundible.

La pretensión de pintar en barro (azulejos), eliminando los rasgos decorativos infantiles y algo primitivos que han sido durante generaciones características de la cerámica, la intención de conseguir luz, sombras, profundidad, perspectivas, es decir caracteres nuevos para la cerámica, son los objetivos de muchos artistas actuales.

Según Natacha Seseña la creación nueva se inspira en la tradición y es importante que los jóvenes estudiosos sigan buceando en el origen y desarrollo de la cerámica, aunque hoy están más centrados en la azulejería. Entre los investigadores actuales están Ángela García Blanco,

Alfonso Pleguezuelo, Fernando González, Mariano Maroto, etc. Seseña señalaba igualmente que se debían conocer los adornos tradicionales y en especial los de florecimiento local o indígena para no perder las raíces como fuente de inspiración y referencia, así como los valores formales y cromáticos de la cerámica moderna.

La calidad de la cerámica talaverana, la parte técnica, el resultado al servicio del uso y su penetración en distintas zonas de la península, son temas que se han estudiado poco según apuntaba Natacha Seseña.

El pueblo copia las modas de la aristocracia y la burguesía, por ello al no buscar lo novedoso, los ciclos de variación o modificación son muy largos recreándose en los mismos diseños. Lo representado, ya fueran temas religiosos o civiles, tenía una significación para el pueblo y encerraba un simbolismo, de ahí la repetición de los motivos decorativos.

El oficio del ceramista supone un aprendizaje obligatorio necesariamente largo. Pero en muchos de los casos cabe preguntarse dónde se encuentra esa “creatividad” tan apreciada en el artesano. Es verdad que hay talleres donde se investiga y se estudian nuevas formas, colores y materiales, pero normalmente se repite de un modo sistemático o se copia, “se fusila” lo que otros más inquietos renuevan.

Sin embargo, la formación propia superior de muchos de los nuevos artesanos abre puertas insospechadas en el terreno de los nuevos diseños y de tecnologías profundamente renovadas aplicadas a los viejos oficios.

Existe una necesidad de avanzar en los procesos de innovación y cambios técnicos, tanto desde el punto de vista del producto como del proceso de producción y de adopción de nuevos modelos empresariales, comerciales y de marketing. El objetivo es ser más creativos y dar respuesta a la crisis económica actual, ser capaces de vender a través de páginas webs, y con la venta electrónica exportar y comercializar bien los productos. Hay que innovar en colaboración con los ceramistas, los diseñadores, arquitectos, universidades, centros tecnológicos y Administraciones Públicas.

La administración debe tomar medidas para evitar la pérdida cultural e histórica que supondría para los pueblos la desaparición de la artesanía. Por ello hay que potenciar la moda actual por lo artesano y lo antiguo. Y aunque la artesanía y la industria no pueden competir porque son mundos diferentes, en esa diferencia estribará, precisamente, la garantía de continuidad del sector artesano, que habrá de conseguir aquello que la fabricación mecánica jamás podrá imprimir a su producción: el sello personal y único.

Además el mundo de la cerámica nunca acabará, puesto que atrae cada día más a los pintores que ven en ella un campo muy atractivo, así la obra de un artista es más asequible para un público más amplio. De la asociación experimental de la pintura con la cerámica se enriquece la creación y los pintores conquistan el derecho a innovar y disponen de un nuevo modo de plasmar sus ideas, descubriendo las posibilidades escultóricas y pictóricas de la arcilla como medio.

Respecto al futuro de la cerámica es previsible que se mantenga su producción debido a la demanda y al mercado sobre todo exterior en ferias y eventos nacionales e internacionales y en las promociones públicas con el apoyo de organismos oficiales especializados en la exportación. Se necesitan organismos como ENA (Empresa Nacional de Artesanía) para la comercialización de los productos artesanos. También es importante que los poderes públicos sigan promocionando la cerámica con premios de diseño, exposiciones y mercadillos de artesanía, y dándola mayor cabida en los Museos de Artes Populares, para que la conozca el gran público. Actualmente existe una Iniciativa Ciudadana que trabaja para que la cerámica de Talavera sea reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco.

## Capítulo 5. HISTORIA DEL MUSEO RUIZ DE LUNA

La elección del Museo Ruiz de Luna como objeto de este estudio se debe a que es el único que hay en España con una colección tan amplia de cerámicas talaveranas, considerándose el más importante de cerámica de España; no solo por el número de piezas que atesora, sino también por la calidad de las mismas.

A principios del siglo XIX Talavera de la Reina conoció días de auge en la cerámica, tras un período de opaca subsistencia. Uno de los acontecimientos más importantes que se llevaron a cabo fue la creación de un Museo donde se pudieran exhibir piezas que recorriesen la historia de la cerámica local: antiguas lozas, sobre todo de las series de las “mariposas”, “tricolor”, “golondrinas” y “guirnalda” y azulejos talaveranos, destacando la *“Portada del alfar de Ruiz de Luna”*, realizada por Francisco Arroyo, y el *“Escudo de Santa Catalina”* de Gaytán, principalmente de los siglos XVI y XVII, hasta obras de nuestros días. Estas piezas habían sido atesoradas por la familia Ruiz de Luna y expuestas en una de las dependencias de su importante taller de “Nuestra Señora del Prado”. Este alfar lo creó Juan Ruiz de Luna con el deseo de recuperar la cerámica autóctona, se instaló en el palacio de los Marqueses de Villatoya, sito en la calle de Adalid Meneses, muy cercano a la famosa plaza del Pan, con casi una hectárea de superficie. Es de destacar la existencia en su portada, antes mencionada, de un mosaico que representa el trote respingón de los caballos y sobre ellos dos juglares que sostienen o levantan el laberinto azul de una línea que se hace medallón con la Virgen del Prado en su centro, obra de inspiración renacentista de Francisco Arroyo que comentaré más adelante. A la vez convivió con el taller de “El Carmen”, fundado en 1849 dedicado a una producción de loza basta.

Juan Ruiz de Luna tuvo que competir con otros grandes coleccionistas de su tiempo como Luis Jiménez de la Llave, erudito académico de historia, Rodrigo Fernández Alegre o Platón Páramo, boticario vecino de Oropesa y fundador del Parador de esta localidad toledana, y cofundador con Juan Ruiz de Luna del Museo Ruiz de Luna.

Los fondos de aquella colección fueron adquiridos con dinero público el 6 de octubre de 1963 por Orden Ministerial, en acuerdo adoptado el 24 de mayo de 1961 en pleno del Ayuntamiento, por la Dirección Provincial de Bellas Artes, la Diputación Provincial de Toledo y el Ayuntamiento de Talavera de la Reina. Formaban esta colección unas 1500 piezas, de las que buena parte de ellas habían pertenecido a Platón Páramo. En un inventario pocos años después se dice que la colección estuvo valorada en 1.500.000 pta. (9015.18 euros) frente a ofertas más ventajosas que la familia no aceptó porque implicaban que saliera fuera de España.

Hasta 1979 permaneció en el mismo lugar donde los Ruiz de Luna la habían ido conformando, en una pequeña sala, según la disposición de los “museos-gabinete” con escaso criterio museístico (foto 126). Lo obsoleto de su planteamiento y las malas condiciones del edificio precipitaron su clausura, incluso antes de haber encontrado un edificio alternativo que lo acogiese.

Después de debatir dónde se instalarían los fondos (antiguo colegio Cervantes y el edificio de Correos, fueron desestimados por razones museísticas y económicas), se trasladaron a los

sótanos del antiguo Banco de España provisionalmente y se estudiaron dos nuevas posibles instalaciones: el palacio de Villatoya y el teatro Victoria, pero ambas fueron rechazadas<sup>173</sup>.

En 1980 el Ayuntamiento propone las dependencias desocupadas del Asilo de San Prudencio, pero las obras de restauración y acondicionamiento eran más costosas que hacer un edificio nuevo. El 28 de abril de 1981, a petición de la Dirección General de Bellas Artes, se ceden las antiguas escuelas del convento de San Agustín, edificio anejo a la iglesia de S. Agustín el Viejo, en el casco antiguo de Talavera de la Reina, para ubicar el Museo Ruiz de Luna. En este emblemático inmueble del barroco castellano realizado en ladrillo y siguiendo los cánones arquitectónicos de Fray Lorenzo de San Nicolás, se fundó la orden reformada de los Agustinos Recoletos y debía ser restaurado para albergar la colección de cerámica. Las obras de acondicionamiento se inician el 22 de mayo de 1982, pero son detenidas repetidas veces, una de ellas al encontrar en la sala capitular y en la parte del antiguo claustro un zócalo del siglo XVII de azulejos, de modo que se llega a barajar la posibilidad de una nueva ubicación del museo en el Convento de las Agustinas, en 1985.

El jueves 26 de enero de 1995 aparece una nota en el periódico “La Voz del Tajo” en la que se dice que se retrasa la apertura del Museo por no estar terminada la escalera que es competencia de la Junta de Comunidades, apareciendo el 27 de febrero en el mismo periódico, que estas obras las llevará a cabo la empresa encargada del acondicionamiento del resto del edificio, para poder terminar cuanto antes.

El día 14 de febrero de 1996, cuando las instalaciones se encontraron terminadas y las obras de los grandes murales restaurados, se inauguró el Museo (foto 127).

Muchos años ha permanecido cerrado y latente este Museo sufriendo la pérdida de oportunidades de crecimiento y cualificación, en una época en la que se ha intensificado la valoración de los objetos artísticos y se han realizado importantes planes culturales de ayuda e información en los cuales este Museo no ha participado.

Las obras de este edificio de dos mil metros cuadrados y tres plantas, siguió el proyecto de rehabilitación del arquitecto Manuel Barbero en colaboración con Carlos Picardo en la dirección de obras. El proyecto museográfico corrió a cargo de Manuel Serrano y Marta Rodríguez y Ariño y las directrices del proyecto museológico fueron de Natacha Seseña. La catalogación de más de mil quinientas piezas la realizó Matilde Revuelta, aunque sólo se exponen quinientas, en un principio, por falta de espacio.

Las obras que se pueden ver en este edificio están dispuestas en torno a dos patios. En el primero podemos observar las series elaboradas a partir del siglo XVI, son las denominadas “piezas de formas” que no están ni firmadas ni fechadas por lo que es muy difícil datarlas. En el segundo patio se encuentra una muestra representativa del gran ceramista Ruiz de Luna, destacando el “Retablo de Santiago”.

La primera planta alberga la sala de exposiciones temporales, y en la segunda planta hay una biblioteca dedicada sobre todo a cerámica aunque se completa con libros de arte y arqueología,

---

<sup>173</sup> Ver HURLEY, Isabel: op. cit., pp. 243-244.



pues en estos momentos el museo se ha convertido también en receptor de material arqueológico, cuyos fondos se van incrementando paulatinamente, y que cada vez alberga a más investigadores que tienen acceso a una galería de estudio donde se pueden analizar los fondos. Para el público visitante se ha acondicionado una sala de proyecciones audiovisuales que funciona también como salón de actos.

Este Museo es de titularidad estatal y la gestión se encuentra transferida a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha como filial del Museo de Santa Cruz de Toledo, siendo su actual director, Alfonso Caballero, y cuyo importe ha superado los 150 millones de pesetas (900 mil euros), concretamente 157.906.770 pta., sufragados íntegramente por el Ministerio de Cultura<sup>174</sup>.

Muchas de las colecciones expuestas en este museo son producciones del siglo XVI y están constituidas por vasijas de farmacia o botamen, escudos, platos, bandejas y vaseras decoradas en azul oscuro, de gruesos perfiles y tosco vidriado. Son las piezas englobadas dentro de la serie de las “mariposas” y “golondrinas”. Esta decoración guarda una estrecha relación con los platos importados de China. Otras series importantes albergadas son la “tricolor” y la de “guirnalda”.

La loza abarca casi todos los estilos y tipologías características, aunque hay algunas series con escasas muestras.

La **azulejería** talaverana constituye un capítulo destacado en el Museo “Ruiz de Luna”. Son interesantes los zócalos, al estilo de Berruguete, retablos, arrimaderos, placas, mesas de altar, exvotos, alizares, azulejería de repetición, lápidas funerarias, azulejos de censo, labores de “cuerda seca” y de “arista” de trazado mudéjar, o simples rótulos catastrales de los siglos XVI al XIX. Pueden contemplarse piezas emblemáticas: el panel de “*Santa Catalina*”, el retablo de “*San Juan Bautista*” y el de la “*Anunciación*”, la fachada del antiguo museo, el “*Peinador del Palacio de Velada*”, etc., que son algunas de las muestras que presenta el Museo como cerámica aplicada a la arquitectura. Pero la que más llama la atención es un retablo y mesa de altar procedentes del antiguo Hospital de la Maternidad, que es el dedicado a “*Santiago*”. La falta de espacio hizo que muchas obras magníficas no pudieran estar a la vista del público en un principio, hasta el momento actual con una nueva ampliación.

El objetivo de este Museo era, según Alfredo Ruiz de Luna González, nieto del fundador, estudiar las piezas, los estilos, diseños, influencias, tendencias y técnicas. Durante el tiempo en que las obras pertenecieron a la familia algunos de los azulejos más dañados se restauraron siguiendo criterios de la época que hoy en día no se consideran buenos.

Actualmente hay un taller de restauración, auxiliado por otro de fotografía.

En 1993 se creó una asociación de “Amigos del Museo Ruiz de Luna” con el ánimo de acelerar la apertura de la institución y realiza, desde entonces, exposiciones temporales, visitas guiadas, publicaciones, inventarios, intercambios de datos, etc., previéndose la puesta en marcha en el Museo de un centro de información y documentación sobre cerámica (CIDCE).

---

<sup>174</sup> Publicado en el nº 3 del *Boletín Informativo Municipal de Talavera de la Reina*.

La concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Talavera de la Reina firma con la Fundación Caja de Madrid la financiación y recuperación del edificio de la iglesia de S. Agustín el Viejo, anexa al Museo. Esta noticia se confirmaría el 6 de abril del 2001 bajo el proyecto del arquitecto Pedro Ponce de León y ha supuesto la inversión de 280 millones de pesetas. De este modo, una vez concluida la recuperación del edificio, podría emprenderse la necesaria ampliación del “Ruiz de Luna”, ya que el museo no cuenta en la actualidad con el espacio necesario para exponer correctamente la colección de azulejería que permanece en sus almacenes<sup>175</sup>.

Las obras de rehabilitación de la iglesia de San Agustín se han llevado a cabo entre el 2004 y el 2012, costando más de lo previsto, y se han sufragado por el Ministerio de Educación y Deporte y por la Junta de Comunidades, respetando en lo posible las técnicas y los materiales originales utilizados por Fray Lorenzo de San Nicolás, arquitecto de dicho edificio. Para ello el complejo ha mantenido algunos elementos constructivos, entre ellos una vieja chimenea ubicada en la vivienda anexa a la iglesia, así como diversas estructuras de madera. Los elementos arquitectónicos de mayor riqueza que existen son dos cúpulas y una alegoría de la música en el ábside central, que evidencia las modificaciones que se hicieron en el edificio en la época en que se dedicó a Liceo. La recuperación del cuerpo octogonal, situado en una de las entradas de la iglesia y que anteriormente cumplía la función de capilla, ha sido otro de los puntos fuertes de este proyecto de recuperación arquitectónica.

En este nuevo edificio de 353 m<sup>2</sup> se han expuesto, principalmente, obras de azulejería religiosa, ya que suponen uno de los legados más importantes y de mayor valor de la colección Ruiz de Luna. También se han situado el “*Peinador de Velada*”, una habitación completa de azulejos que se encontraba en un palacio de esta población, la cual se desmontó en su momento, pero que no pudo instalarse en el museo actual por falta de espacio, Los “*Arrimaderos del Caserío de Vicuña*”, el panel de la “*Anunciación*” y un frontal de la “*Crucifixión*”. Los restauradores de la empresa C.P.A. son los que han resanado las piezas que lo necesitaban para exponerlas al público. Los azulejos han sido colocados sobre una estructura definitiva especial para estos casos. Se trata de un panel de aerolam, un material con el interior de nido de abeja de aluminio y superficie impregnada de fibra de vidrio y resina exposi, ideal como soporte por su extrema ligereza.

## 5.1. LOS RUIZ DE LUNA

El 12 de julio de 1863 nacía en Noez, provincia de Toledo, Juan Ruiz de Luna Rojas (foto 128), hijo de Catalina de Luna y Alfonso Ruiz Rojas, casados ambos en segundas nupcias. Hasta los 17 años vivió en su pueblo natal dedicado a la fabricación de castañuelas en una pequeña industria familiar que contaba también con una gran fama en todo el territorio nacional. Sus hermanos de madre, Jerónimo y Emilio Herráiz de Luna, trabajaron antes en Madrid como pintores y decoradores, entre otros lugares, en la iglesia de San Francisco el Grande.

Filadelfo Chico, estudiante de Farmacia y compañero de pensión de sus hermanos, les encarga la decoración de su botica en Belvís de la Jara (Toledo) situada en la calle de la Iglesia. Pronto vendrán más encargos como el de la decoración de la casa del médico D. Manuel Díaz del

---

<sup>175</sup> Noticia en *La Tribuna de Talavera*, viernes 6 de abril de 2001.

pueblo vecino de las Herencias. El volumen de trabajo se dispara y deciden montar el taller de trabajo en Talavera de la Reina y traerse con ellos a su hermano Juan en 1880, año en que se educa artísticamente en esta ciudad junto a su hermano Jerónimo, que sería un gran escenógrafo español, instalándose como decorador, pintor y fotógrafo, con establecimiento abierto al público.

La muerte de Emilio y Jerónimo víctimas del cólera en 1885 hace que el joven Juan se quede solo al frente del taller de decoración. Se le encargará azulejería para el Convento de Santo Domingo y el Palacio de las Cabezas del Marqués de Comillas, en Navalmoral de la Mata (Toledo).

Juan Ruiz de Luna también tendrá una gran afición por la fotografía que le viene a través de su amigo Juan José Perales. A punto estuvo de introducirse en el naciente mundo cinematográfico de la mano de los hermanos Lumière, invitados por el marqués de Comillas a Talavera de la Reina para que comercializasen en España el nuevo invento del cine, con los que estableció una gran amistad. Puso un estudio de fotografía en la Plaza de Aravaca de Talavera de la Reina, pero el impedimento económico puso fin a esa aventura cinematográfica.

Después de contraer matrimonio con Francisca Pérez Pinilla, de la que enviuda poco después; se casará con Francisca Arroyo Pinilla, pariente de la primera mujer. Tuvo nueve hijos de los dos matrimonios a los que Alfonso XIII concedería la unión de los dos apellidos del padre (Ruiz de Luna Pérez y Ruiz de Luna Arroyo), por Real Orden del 15 de julio de 1928, a modo de reconocimiento y para que no se perdieran dichos apellidos.

Sus cinco hijos más conocidos están relacionados con el mundo de la cerámica: Tomasa (casada con el ceramista Francisco Arroyo) y los ceramistas Juan, Rafael, Antonio y Salvador. Los tres varones primeros le ayudaron mucho en el esplendor del taller cerámico y lo continuaron casi veinte años después de su muerte. Todos hicieron trabajos enormes: fuentes monumentales, retablos, zócalos, lápidas, etc., cerámicas nunca vistas hasta entonces, tanto en América como en España (restauraciones en El Escorial, en el Alcázar de Segovia...). Los nietos Juan José y Amparo (hijos de Juan), Rafael y Mary Loli (hijos de Rafael) y Alfredo (hijo de Antonio) continuarán hasta nuestros días con la tradición cerámica.

En casa del fundador Juan Ruiz de Luna hubo siempre un ambiente artístico muy completo. El padre tocaba la guitarra y era amigo de Tárrega y a sus hijos les hizo aprender piano y dieron conciertos para la gente sensible de la ciudad. En su residencia se instaló Sorolla mientras pintaba cuadros costumbristas de regiones y ciudades españolas para América (*“Una boda en Lagartera”*, ciudad en la que estuvo al igual que en Oropesa en casa de Platón Páramo hacia 1912), encargados por la Hispanic Society of America de Nueva York, y Juan Ruiz de Luna colaboró con el magnífico escultor español del siglo XX Mariano Benlliure que representó a los personajes típicos de la vida española. Otros artistas e intelectuales que estuvieron relacionados con su vida fueron Valdivieso, Arpa, Camps, Martín Gamo, De Ávalos, Otero Besteiro, Teodoro Delgado, Vázquez Díaz, Zuloaga, Benjamín Palencia, Ataulfo Argenta, Unamuno, Ortega, etc.

Su hijo **Juan Ruiz de Luna Arroyo**, cuya madre fue Francisca Arroyo Pinilla, nace el 21 de marzo de 1889 en Talavera de la Reina y muere en 1980 en Málaga. Hasta 1914 tuvo el respaldo de la fábrica de “Nuestra Señora del Prado” y en ese año ingresa en la Escuela de Cerámica de Madrid. Es discípulo de Sorolla y estudiante de Bellas Artes en Madrid.

Se entregó a la pintura y se especializó en acuarelas, que también utilizará para realizar los bocetos que luego plasmará en cerámica y donde poco a poco fue afinando en el diseño de las obras clásicas y en el perfeccionamiento de las figuras y los paisajes, dando un sello nuevo a las viejas formas sin que por ello perdieran su carácter en una labor complicada.

Posteriormente se meterá en política y fue elegido concejal del Ayuntamiento de Talavera de la Reina en 1954.

Los últimos dieciocho años de su vida los pasará en Málaga y hasta allí llevó todo su conocimiento en cerámica. Esta ciudad está en deuda con él por su mucha aportación al mundo de la cerámica por lo que está previsto que se abra un museo en su homenaje con más de trescientas piezas compradas por el Ayuntamiento a la familia.

Su hijo **Juan José Ruiz de Luna Serrano**, murió pronto, el 16 de noviembre de 1966, pero sin duda ya despuntaba en el mundo de la cerámica relacionado con otras bellas artes y desligándose de lo tradicional talaverano siguiendo la trayectoria de los ceramistas de vanguardia. También su hija **Amparo** es continuadora de la línea castellano-andaluza iniciada por su padre.

**Rafael Ruiz de Luna Arroyo**, el tercero de los hijos de Juan Ruiz de Luna Rojas, sigue al principio con las tradiciones pero más tarde rompe los cánones creando una cerámica innovadora por su trabajo auténtico, obsesivo y profundo. Sobresale como creador único en los esmaltes, ámbito en el que alcanza dominio técnico y artístico absoluto. En el taller es el encargado de los hornos y experimenta con los óxidos y esmaltes con insaciable curiosidad investigadora. Su padre no quiso que estudiase la carrera de Químicas por lo que tuvo que experimentar por su cuenta diciendo que *“los óxidos metálicos son como las personas, los hay pacíficos y los hay de una soberbia y agresividad tremendas. Observé sus reacciones ante el fuego, que es cuando sale su verdadero color, para apreciar los que se entienden bien y los que no se soportan. O si necesitan algún casamentero. Hay días en que actúan de forma distinta a la habitual”*<sup>176</sup>. Rafael es un gran investigador de la técnica y pasa a la cerámica lo que podría ser pintura, demostrándolo en las numerosas exposiciones que realiza a lo largo de su vida y a la concesión de los innumerables premios que posee. En 1962 fue a Estados Unidos para trabajar las piezas de la plaza de Málaga en Mobile (Alabama). De nuevo en Talavera de la Reina fueron a visitarle ejecutivos de la Trade Mark Society con el embajador americano; estaban haciendo un edificio de 42 pisos en Nueva Orleans (obra del famoso arquitecto Stone) y le encargaron toda la decoración con sello español: piedras, mármoles, hierros, maderas, puertas, rejas, alfombras, zócalos, etc. De esta manera los americanos le conocen como el “caballero español”, nombrándole Ciudadano Honorario de Nueva Orleans. También unas señoras fueron a visitarle, con un notario, para donarle una finca con una casa regia de estilo colonial si se instalaba en ella y les enseñaba cerámica, pero a él no le interesó y se volvió a España.

**Salvador Ruiz de Luna Arroyo**, el cuarto de los hijos de Juan Ruiz de Luna, fue un admirable músico y compositor, también tuvo relación con los azulejos y las lozas. En Buenos Aires cuidaba de la tienda de cerámica familiar que allí instalaron.

---

<sup>176</sup> TORRIJOS, José M<sup>a</sup> (1985): “Las manos mágicas de Ruiz de Luna” (La cerámica como arte del color). *Revista de Castilla-La Mancha*, p. 21.

**Antonio Ruiz de Luna Arroyo**, es el último de los hijos, que abandonará la parte artística para dedicarse a las actividades más técnicas de los talleres del barro, diseños técnicos, cuidados de la leña, hornos, y de la parte administrativa.

Volviendo al inicio de la carrera de Juan Ruiz de Luna Rojas, un hecho decisivo fue el encuentro con el artista cordobés **Enrique Guijo**, que se formará en Sevilla como ceramista en la fábrica del Sr. Mensaque y el Sr. Soto. A través del almacén de material cerámico de la calle del Pez en Madrid, conoció de la inexistencia de hornos de cerámica en Madrid y fue aconsejado por el propietario Simeón Martínez que fuese a Talavera de la Reina en 1907. Es en ese tiempo cuando se da cuenta de la importancia que tuvo la cerámica en esta ciudad, y empieza a estudiarla y a recopilar piezas. Su idea era reproducir las antiguas cerámicas talaveranas. Guijo hace unas pruebas en el alfar de “El Carmen” pero tuvo que marcharse a Madrid por imprevistos y será Ruiz de Luna Rojas el que se las enviará, pero antes las tuvo expuestas en su tienda de la calle Mesones, observando el interés que despertaban. Así es como entran en contacto y Juan Ruiz de Luna, sorprendido por el trabajo de Enrique Guijo, decide formar una sociedad con él.

Acuden a Emilio Niveiro, propietario de “El Carmen”, y le ofrecen formar parte de esta empresa como encargado de la producción, y Ruiz de Luna y Guijo se harían cargo de la parte artística. Niveiro rechaza la oferta de producir cerámica al estilo antiguo y ambos acudieron a Platón Páramo (farmacéutico de Oropesa, coleccionista y estudioso de cerámica) y a Juan Ramón Ginestal quienes aceptaron la idea formando la sociedad “Ruiz de Luna, Guijo y Cía.”, el 8 de septiembre de 1908, día de la Virgen del Prado.

Como dice **Alfredo Ruiz de Luna**, nieto de Juan Ruiz de Luna Rojas, esta Sociedad se compone de seis acciones por un importe total de veinticuatro mil pesetas, repartidas entre D. Juan Ramón Ginestal, que aporta las edificaciones de la antigua fábrica de paños de la Plaza del Pan, en los límites de la ciudad, que reunían todos los requisitos de extensión y seguridad por la cercanía del río, a cambio de tres acciones por valor de 8.000 pta., y se reserva el derecho a la vivienda que allí tiene (se fija el alquiler de la finca); D. Platón Páramo, una acción de 4.000 pta., y pone a disposición de la fábrica su colección de cerámica antigua talaverana para que las piezas sirvan de modelo; D. Enrique Guijo, una acción liberada, y toma el puesto de maestro de taller hasta 1914; y D. Juan Ruiz de Luna Rojas otra acción de 4.000 pta., que por mayoría se decide poner al frente de la sociedad, llevando la dirección, gestión y administración.

En diciembre del mismo año de la inauguración entran a formar parte de la Sociedad D. Juan Andrés de Covarrubias y Laguna, Marqués de Villatoya, con una aportación equivalente a una acción más, y D. José Gállego y D. Juan Manuel de las Casas con la misma aportación. En 1911 el Marqués de Villatoya compra a D. Juan Ramón Ginestal Maroto la finca, sede de la Sociedad, por la cifra de treinta y cinco mil pesetas, y la renta la cobrará entonces el marqués.

Esta empresa tenía que empezar por la formación de los talleres, de los trabajadores y de los obreros, ya que sólo se contaba con los hermanos Julián y Telesforo Romero, oficiales “cerradero” y “abertero”, respectivamente que habían estado en “La Menora”, y Juan Pérez “cobijero”, procedentes los tres del modesto alfar de D. Julián de los Ríos, y también con Francisco Franco, oficial de hornos en la Cerámica de la Moncloa de Madrid, también extinguida. Por la *“relación nominal de personal que presta sus servicios en la empresa*

*Cerámica Ruiz de Luna, S. L. de Talavera de la Reina, con expresión de la categoría profesional y el sueldo que disfrutaban*”, hecha en 1948<sup>177</sup> se sabe que el número de obreros fijos constaba de cuarenta y ocho, entre los cuales había tres oficiales de primera, siete de segunda y tres de tercera; veinte peones, un aprendiz del cuarto año, mereciendo el sueldo de ayudante, otro del tercero, cinco del segundo, dos del primero y uno en período de prueba. Otros puestos eran el “pinche”, con un sueldo equiparable al de las peonas especializadas de tercera, y los otros eran el encargado de taller y un auxiliar administrativo. Los peones, aquellos menos cualificados, son los que contaron con una mayor presencia femenina. Además había aprendizas del segundo año y de entre ellas se elegía a la “maestra de mujeres”, distinción que cayó primero en la hermana de Francisco Arroyo y luego en Pepa Fernández.

Como ya se ha visto, el trato hacia las mujeres, que trabajaban en talleres separadas de los hombres, era discriminatorio, no sólo en el sueldo inferior, sino en los puestos que ocupaban ya que solamente decoraban piezas de forma y siempre con los motivos más sencillos, florales o geométricos. Nunca llegaron a decorar azulejería. También se les adjudicó el vidriado de las piezas siendo Prados Corrochano la obrera que desempeñó este papel en la fábrica de Ruiz de Luna.

Entre los empleados de pintura, horno y moldes más competentes y sus alumnos más aventajados, no había rotación. Sin embargo sí que la había entre las vidriadoras y torneros.

Grandes fueron los agobios y apuros por falta de medios económicos en los años que tuvo de vida esta Sociedad hasta 1915, año en que la abandona Enrique Guijo, que había sido “director artístico”, maestro pintor y jefe de taller de la misma desde 1908 hasta 1912. A partir de este año Guijo residía en Madrid donde se ocupaba de una fábrica que abrió en Carabanchel Bajo, que tras unos años de prosperidad, le conducirá a la ruina, y de la sucursal que Ruiz de Luna había abierto en la calle Mayor nº 80 de Madrid. En 1923 se le retira su plaza de profesor en la Escuela de Cerámica por incumplimiento de sus obligaciones. Tras esto, en 1925, pasará a ser Conservador de Edificios Municipales de Madrid y en 1926 Conservador del Museo Municipal de Madrid. También Platón Páramo deja esta sociedad en el año 1915, hombre de gran espíritu altruista manifestándolo en un escrito de 1919: *“Como la fundación de la nueva fábrica no fue con ánimo de lucro y sí sólo para la satisfacción de hacer renacer esta industria, una vez conseguido nuestro deseo los socios se la cedimos, sin ningún interés, al señor Ruiz de Luna, que es hoy el único dueño de ella, y Dios quiera que tenga muchos años de vida, para satisfacción y honra de la patria”*.<sup>178</sup>

En 1915 quedó Juan Ruiz de Luna como único director y propietario de esta industria, junto con sus hijos. Pero los destrozos de las instalaciones que sufre la fábrica con la Guerra Civil española y la dureza de la posguerra, unido a la edad avanzada de Juan Ruiz de Luna, hacen que en el año 1942 traspasara la fábrica a sus hijos mayores, Juan, Rafael y Antonio (foto 129), hasta 1961, año en que cerró porque no consigue rehacerse. A partir de ese momento se multiplicaron por tres los propietarios del taller y además los gastos del personal aumentaron mucho. No obstante,

---

<sup>177</sup> Documento nº XXX. Fotocopia del original, en el archivo privado de Alfredo RUIZ DE LUNA GONZÁLEZ.

<sup>178</sup> PÁRAMO SÁNCHEZ, Platón (1919): “La antigua cerámica de Talavera”, Revista *Toledo*, pp.47.

lo peor fue el cambio de gusto que desplaza a la cerámica por el diseño industrial teniendo que pasar veinte años para que la cerámica recupere el lugar que se merece.

La empresa al principio no hizo uso de balances ni otros métodos de contabilidad, pero cuando los hijos asumen parte de la responsabilidad de la fábrica crean unas coordinadas organizadoras: creación de nóminas, rendimientos mínimos, tasación de las piezas, publicidad, etc. Juan, el mayor de ellos, pone en práctica lo aprendido en la Escuela de Cerámica de Madrid y Francisco Arroyo Santamaría, yerno de Juan Ruiz de Luna Rojas, se hace cargo de la pureza artística siendo el maestro de la fábrica durante el segundo período (1914-1940).

Con la disolución de la Sociedad, la buenísima colección de Platón Páramo también se disolvió, una parte pasó a sus hijas y otra fue vendida a la Duquesa de Parcent, estos hechos hicieron que la colección de Ruiz de Luna se convirtiera en la mejor del mundo.

El 25 de septiembre de 1945, Juan Ruiz de Luna Rojas fallece en Talavera de la Reina, pero la colección de cerámicas no se dividió a su muerte. A ella se añadieron algunas piezas escogidas de la producción propia.

Después de la muerte del fundador, la fábrica no consiguió rehacerse teniendo que cerrar el 1 de abril de 1961. Aunque algunos, como su hijo Rafael, dicen que se cerró en 1962<sup>179</sup>. Los trabajadores se dispersaron por España, y desde el año 1961, sus trayectorias y trabajos han sido los siguientes dentro del mundo de la cerámica española:

Los Arroyo, padre e hijo, habían dejado con anterioridad Talavera de la Reina, y en Madrid, primero en su fábrica de Carabanchel y posteriormente en su estudio de la Calle Narváez, continuaron su línea de creación de nuevos diseños, siempre investigando en la cerámica antigua. Es **Juan Manuel Arroyo Ruiz de Luna**, primer nieto de Don Juan e hijo de **Francisco Arroyo**, quien destaca junto con su padre en el diseño de las obras clásicas y populares, y con su tío Rafael en la investigación de los esmaltes y las nuevas formas. La mayoría de sus trabajos los hizo en colaboración con Rafael sobre todo en las reproducciones cerámicas de telas de pintores famosos, en especial las de El Greco. En 1939 ingresa como profesor en la Escuela de Cerámica de Madrid.

Otro de los hijos del fundador, **Rafael**, se estableció en Madrid, en la plaza de Castilla creando verdaderas obras de arte en su innovador mundo de la cerámica, y, aunque a veces volvería a las raíces clásicas de su padre, es un gran conocedor de la técnica y de las fórmulas siendo su verdadera vocación los esmaltes. Sin embargo tiene un gesto forzado y falto de naturalidad en los temas figurativos naturalistas e incluso en el tratamiento que da a los grutescos. Realizará reproducciones de obras antiguas en azulejos basándose en pinturas de maestros españoles del Siglo de Oro. **Dolores Ruiz de Luna Rada**, hija de este último, también sigue la tradición cerámica y además es pintora. Su hermano **Rafael** ha colaborado mucho en exposiciones con su padre.

---

<sup>179</sup> Rafael RUIZ DE LUNA lo dice en una entrevista en el periódico “La Voz del Tajo” del 21 de junio de 1978.

Otro de los hijos del fundador del alfar de “Nuestra Señora del Prado”, **Antonio**, se traslada a Madrid y allí sigue su tarea de investigación y rescate de la obra de su padre. En él recae el empeño del renacimiento del Museo “Ruiz de Luna”. Su hijo **Alfredo Ruiz de Luna González**, se dedicó a la azulejería artística, siendo el último de esta larga familia en incorporarse al mundo de la cerámica con grandes inquietudes renovadoras, pero también realizó sus mejores obras al “estilo Ruiz de Luna” intentando recuperar las viejas líneas considerándolas como las más bellas. Fue nombrado “Artesano Madrileño Tradicional” por la Cámara de Comercio e Industria de esa ciudad en el año 2000. En ese mismo año el Museo de la Ciudad de Madrid le adquiere varias obras que entran a formar parte de su exposición permanente. Falleció recientemente el 9 de mayo de 2013.

Además de no interrumpir el contacto con Hispanoamérica, los hijos de Ruiz de Luna obtienen numerosos premios, por ejemplo en 1949 el Primer Premio en la Exposición Provincial de Artes Decorativas de Toledo y la Primera Medalla del Concurso Provincial de Arte. En 1953 consiguen la Medalla de Honor en la Exposición Internacional de Artesanía de Madrid y en 1955 el Premio de Honor en la Exposición Internacional de Cerámica Moderna de Cannes (Rafael). Juan Ruiz de Luna Arroyo participa en solitario en las exposiciones manchegas de Artes Plásticas y gana el Premio de Pintura de la Diputación Provincial de Toledo.

Entre los numerosos premios que recibe el fundador Juan Ruiz de Luna está el gran premio y Medalla de Oro de la Exposición General de Artes Aplicadas y Decorativas de 1911. En 1920 se le concede un diploma de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes, por el “*Retablo de Santiago*”. En 1923 fue nombrado “Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo”. En ese mismo año se le nombra “Hijo Predilecto” de su pueblo natal, Noez, y de Talavera de la Reina “Hijo Adoptivo”. En 1925 Alfonso XIII, que le llamaba “patriarca de la provincia”, le nombra “Caballero de la Orden Civil de Alfonso VII”. Se le otorgaron las Medallas de Oro en la Exposición Internacional de Filadelfia de 1927 y de Monza en 1930. En este mismo año obtiene la Medalla de Oro de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En 1934 se hace una Exposición de Cerámica de Talavera en Buenos Aires donde participa, al igual que en otras muchas exposiciones nacionales de 1911, 1920 y la de 1926 donde obtuvo un gran premio; así como en Ferias de Milán, Lyon, Leipzig y Tampa. El 1 de mayo de 1944, recibió el último homenaje de su vida al imponerle la Medalla del Trabajo y la Cruz de Alfonso X El Sabio.

Todos los títulos y condecoraciones del padre y los hijos fueron donados por éstos al Museo de Cerámica Ruiz de Luna.

Juan Ruiz de Luna Rojas también tiene escritos sobre cerámica en revistas especializadas como la *Cerámica industrial y artística* y en la revista *Toledo*. En 1943 aparece publicada la *Gran Historia de la Cerámica de Talavera* por la Editora Nacional. Esta obra comenzada por el Padre Diodoro Vaca Seguido, profesor en el colegio de los Agustinos de Talavera, estudioso y gran conocedor de esta cerámica, fue seguida y terminada por Juan Ruiz de Luna. Es una obra alejada de los criterios historiográficos modernos pero cimentada en una seria investigación y en un planteamiento de aproximación a la historia de la cerámica bastante completo. La obra está dividida en tres libros. El primero hace un recorrido por la historia de Talavera de la Reina para después centrarse en la historia de su cerámica. En el segundo se habla de los alfareros y sus familias desde el siglo XVI al XVIII. Y en el tercero se habla de los “monumentos de la



azulejería talaverana”, dedicando un último capítulo al resurgimiento de la cerámica del siglo XX. Por todo ello es una obra que merece una gran estima de estudiosos del mundo entero y es fundamental para el conocimiento de las obras talaveranas en la que me he apoyado para esta investigación.

Si hubiera que enumerar todos los paneles de azulejos que Ruiz de Luna realizó al servicio de la arquitectura en Madrid en el segundo momento del taller, aprovechando la buena situación económica española después de la Primera Guerra Mundial, entre 1910 y 1930, habría que comenzar por la “*Vaquería del Carmen*” en la calle Avenida de Filipinas nº 1. Destaca también el “*Teatro Reina Victoria*”, en la Carrera de San Jerónimo nº 24, que se inauguró en junio de 1916. Igualmente son magníficos el edificio de “*Seguros La Estrella*” realizado en 1919 en la Gran Vía, los impresionantes paneles de azulejos en la calle San Bernardo nº 67 (foto 130), y las placas del edificio construido por “*Papelera Española*” en la calle Mejía Lequerica nº 8 realizadas hacia 1926 ó 1927.

De 1927 a 1930 su trabajo alcanza su máximo esplendor, siendo de 1928 la “*Gran Fuente de Rosario*” de Santa Fe en Argentina, que es la obra de cerámica artística más grandiosa del mundo, también realiza el banco y los pilares del Parque del Rosario (Argentina) (foto 131), el banco representativo de “*Toledo en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*” (foto 132), la decoración de la “*Academia de Artillería de Segovia*” y parte de la decoración del ferrocarril “*Metropolitano de Buenos Aires*” (realizado durante el período de la Guerra Civil española) como los andenes con azulejos de repetición y greca renacimiento (foto 133) y los motivos de Amazonas femeninas (una de ellas aparece en un panel de azulejos del museo Ruiz de Luna, foto 191) o guerreros para las pilastras del mismo metro (foto 133.1). Otras obras monumentales están en: la “*Casa de Cisneros*” de Madrid (foto 134); el “*Teatro Victoria*” de Talavera de la Reina; el “*Museo Sorolla*” de Madrid; el “*Palacio del Marqués de San Feliz*”, en Oviedo; el retablo de la “*Iglesia de Castillo de Bayuela*” (Toledo) (foto 135); la “*Diputación Provincial*” de Valladolid; las fuentes del estudio de Mariano Benlliure de Madrid (foto 136); las restauraciones y zócalos de la Ermita del Prado de Talavera de la Reina; la parroquia de Noez (Toledo) (foto 137), etc.

Desde el punto de vista de la técnica, lo fabricado en este alfar en sus 52 años de vida es mucho mejor que toda la producción anterior. Raras veces, antes de 1908, el dibujo alcanzó mayor perfección, ni los colores ardieron en el horno con tal nitidez, ni el lustre fue tan brillante.

La cerámica de Ruiz de Luna es estudio y creación. En su alfar no se pretendió la mera imitación de la cerámica sino la superación de este arte. Observaba las piezas antiguas y las reproducía, investigando colores y pastas, formó a sus empleados dándoles un trato fraternal (a través de Francisco Arroyo, que fundará “El Bloque”, primera escuela de Artes Aplicadas en Talavera de la Reina), y actualizará formas y motivos. Consiguió que fuesen talaveranos dibujos y temas que eran propios de otras cerámicas antiguas. Este romper el tiempo es quizás el mayor hallazgo de Ruiz de Luna que seguirá vigente y unido al nombre de Talavera de la Reina. Las piezas que menos estudia son las series populares, excepto las de la “estrella plumada” y “el clavo”. Bajo la advocación de Nuestra Señora del Prado, esta fábrica nació con la idea de recuperar los valores nacionales en la línea de las corrientes historicistas en donde se intentaba equiparar lo bello y lo auténtico reivindicando las actividades tradicionales artesanales.

Juan Ruiz de Luna Rojas es una de las pruebas incuestionables que eleva al rango de “mayor” al arte de la cerámica considerada “menor”. Sus obras, apreciadas en todo el mundo y codiciadas por coleccionistas y museos, han elevado la cerámica artística al rango de ARTE, pura y simplemente, sin matices, sin complejo de inferioridad respecto a la pintura, la escultura u otras artes consideradas no menores.

## **5.2. ICONOGRAFÍA: FIGURATIVA Y RELIGIOSA.**

### **Anotaciones para los temas religiosos. La iconografía cristiana.**

A lo largo de la Historia, la cerámica ha incorporado profundos valores que la han vinculado con la religiosidad y con la mística. Primero en cuanto a su materia, porque la arcilla rememoraba la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios; y segundo, en cuanto a la forma, porque sus imágenes eran la plasmación del Humanismo sometido a la propia devoción cristiana y espiritualidad española de los siglos XVI y XVII.

La espiritualidad que guía al hombre hacia un ideal común, es el tema que se pretende plasmar en la mayoría de las obras religiosas. Sin embargo será el triunfo de las ciencias experimentales y de la ciencia moderna lo que supondrá el paulatino abandono de los temas sacros, de los mitos y de los ritos que rodeaban el oficio del alfarero.

Tras la muerte de Jesús, el cristianismo pronto se expandió por las culturas mediterráneas, y de ellas y de otras se nutrió para enriquecer sus símbolos y sus medios de comunicar. Con las persecuciones romanas, fue la simbología quien permitió a los cristianos identificarse entre sí (el pez, el pavo real, el cordero, etc.). Todo el arte paleocristiano está lleno de ella. Más tarde el gnosticismo, posteriormente herético, haría del simbolismo, casi su razón de ser.

En los comienzos del cristianismo en España, los fieles empezaron a representar alegorías e imágenes religiosas, pero el Concilio Iliberitano, primero de los celebrados en España con los íberos, prohibió esas representaciones porque aún convivían los cristianos con los paganos. Los siguientes concilios toledanos autorizaron de nuevo las imágenes, además de su propagación y la introducción de las que se enviaban del Imperio bizantino, y las reglas para recibirlas en el culto.

Durante la invasión sarracena, que se produce en España en el 714, se prohibieron las imágenes y algunas fueron destruidas y otras no, como algunas Vírgenes por considerarlas afín a su creencia del Corán, así de algunas se llevaron a Asturias solo las reliquias y alhajas y no las imágenes, pues éstas las ocultaron y enterraron de diversas maneras, que después de la reconquista fueron apareciendo de nuevo. Aún así, en época visigoda se labraron obras como la “Virgen de Covadonga” y la del “Pilar de César Augusta”.

Las características de la pintura trecentista toledana de origen florentino influyen notablemente en la cerámica talaverana de la época: el equilibrio de las composiciones, la armonía cromática, la preocupación por el dibujo, la expresividad, el sentido espacial con perspectiva inspirada en Giotto, conseguida mediante la yuxtaposición de diferentes puntos de vista, y los aspectos iconográficos. Predomina la temática religiosa con ciclos de tipo

narrativo, con raíz en el arte bizantino, pero respondiendo al cambio de concepción religiosa, que deja paso a una mayor humanización típica de los pintores trecentistas. El esquema iconográfico tradicional que incorpora los diferentes ciclos cristológicos, marianos y hagiográficos es el que más se repetirá.

De notable influencia italiana es el de las escenas encuadradas en una retícula con decoración geométrica y figuras de santos dentro de cuadrilóbulos. Un ejemplo en la cerámica talaverana es el tríptico de *“La Inmaculada, S. Francisco y S. Antonio”* que está en el Museo Ruiz de Luna con el nº de inventario 13578.

Los artistas cerámicos se inspiran en los Evangelios Canónicos, de manera especial en el de S. Lucas, por su carácter narrativo, también en los Evangelios Apócrifos, Leyenda Dorada, Meditaciones de Pseudo-Buenaventura y Meditaciones de Santa Bárbara, sin olvidar en algunos casos la inspiración en la lírica popular.

La Biblia es de origen griego y su significado es el de “libros”. Además de este término suele emplearse el de Antiguo Testamento. Los Evangelios están escritos por los apóstoles Mateo, Marcos, Juan y Lucas. En cuanto a los Evangelios Apócrifos son textos que la Iglesia Católica no acepta como canónicos. Todos tratan de responder, con imaginación y fantasía, a preguntas que no tenían respuesta en los textos sagrados. En ellos se cita, por ejemplo el tema de la “Natividad” con detalles que no se mencionan en los Evangelios como son las dos comadronas, Zoemí y Salomé, que fueron avisadas por José ante la inmediatez del parto. Este asunto se trata en un panel de azulejos del Museo Ruiz de Luna con nº 3712 de inventario general. En la Biblia también se narra cómo al tercer día María se trasladó a un establo.

Respecto a la iconografía cristiana no existe en los Evangelios ningún dato que nos permita saber nada de la **Virgen** antes de su maternidad. Se la conoce a partir de su presencia al pie de la cruz. La primera representación de María la encontramos en el cementerio de Priscila donde aparece como madre con el Niño. Es una iconografía derivada de la Panagia Nikopoia (Virgen en majestad bizantina).

En cuanto a las fuentes escritas sobre su vida se inician en los Evangelios en el momento en que el ángel le anuncia que va a ser madre de Jesús. Ella le seguirá en su vida pública. El tema de la Virgen con el Niño es de iconografía mariana trecentista, entre sus variantes están: María, madre de Dios y santa (María Theotókos); María, misericordiosa, que estrecha a Jesús en sus brazos adivinando lo que le va a ocurrir; María, intercesora y suplicante ante Jesús (Déesis); María amorosa que amamanta a su hijo. *“Virgen del Perpetuo Socorro”*: el Niño, aterrado ante la visión de su pasión, busca refugio en ella. De este tema estudiaré dos obras del Museo Ruiz de Luna.

En Occidente se la representó como reina y como madre que tiene en sus rodillas al Niño y ambos están flanqueados por ángeles. Ésta es la imagen plasmada en las distintas obras cerámicas donde aparece la *“Virgen del Prado”* talaverana.

Durante la Edad Media se jerarquizó la figura de María siguiendo los modelos bizantinos rígidos y solemnes, pinturas y esculturas nos la muestran como reina y señora, mero soporte material de Cristo. Este distanciamiento del Hijo y de los fieles indica que la imagen que se

quería dar de ella no era la de una madre tierna y amorosa o la de una misericordiosa intercesora de pecadores.

La aparición de las órdenes mendicantes y el cambio de mentalidad, a partir del siglo XIII, con respecto a la mujer, varió la imagen mariana. Aparece la Madre en actitud cariñosa, la protectora dulce y comprensiva. En este periodo se generalizan dos grandes ciclos marianos: los siete Gozos y los misterios dolorosos. Los primeros representan la Anunciación, la Natividad, la Epifanía, la Resurrección, la Ascensión, la Coronación, y Pentecostés. Y los segundos: la Huida a Egipto, la Pasión, la Crucifixión, el Descendimiento y el Entierro que son los grandes momentos que compartió y sufrió con su Hijo. Estos ciclos tuvieron una notable difusión en las artes visuales de la Corona a fines de la Edad Media, en consonancia con el aumento del culto y la veneración a María.

En el siglo XVI, durante el Renacimiento, encontramos a una María joven, modelo de belleza, ingenua y dulce, terrenal y hermosísima.

En la Contrarreforma y el Barroco los ataques a María fueron uno de los temas básicos de los reformistas, consideraban que el culto a las estatuas y las reliquias era idolatría y violación del segundo mandamiento, y la adoración a la Virgen María y a la cruz fueron objeto de su rechazo como prácticas tomadas del paganismo y ajenas a las Santas Escrituras. La Iglesia católica reaccionó y presentó a la Virgen María como modelo de todas las gracias y virtudes, no sólo divinas sino humanas. En el Barroco surge la figura de la *“Inmaculada Concepción”*. Este tema aparece en azulejos destacados del Museo talaverano.

En cuanto a las representaciones simbólicas son muchas las que sustituyen a la imagen de María. Los animales más característicos son la abeja (se creía en la partenogénesis), las golondrinas (símbolo de la esperanza en los buenos días), la cigüeña (gran devoradora de serpientes), el armiño y la paloma (pureza). En cuanto a las flores son el lirio y la azucena (pureza), las rosas (belleza) y las violetas (humildad).

Muchos de los modelos responden a estereotipos italianos con un elemento común en la expresión de ternura entre madre e hijo y con la presencia de donantes. La disposición de los ángeles que los rodean, y sobre todo el tratamiento de sus vestiduras con abundante empleo de motivos decorativos en dorado, permiten establecer una relación con modelos italianos, especialmente con Vírgenes venecianas, llegando incluso a repetir los mismos motivos. Este es el caso del manto tan típico que luce la patrona de los talaveranos.

Hay que considerar el carácter local de la obra, reflejado en la presencia de elementos islámicos (arcos de herradura) y en los caracteres góticos españoles que presentan algunos de los instrumentos musicales (trompetas, panderetas).

Con el paso del tiempo el tema de la Virgen se tratará con reminiscencias del arte italiano destacando la riqueza cromática y abundancia de elementos anecdóticos y narrativos, característicos del gótico internacional. Además se plasmarán paisajes y vistas urbanas con perspectiva, como en la pintura del Quattrocento. El sentido patético de algunas escenas y el expresionismo también recordará al arte italiano.

A **Jesucristo** se le representa en la dualidad de Hombre-Dios que es como hay que entender la iconografía de Cristo. No existe ninguna descripción física suya, tampoco ningún retrato contemporáneo. Algunas imágenes le sobrevivieron: son las “achieropitae” que fueron la Santa Faz de la Verónica, la del rey de Edessa y la impronta de todo su cuerpo en la Sábana Santa de Turín.

Respecto a sus representaciones según el profeta Isaías: “... *no hay en Él parecer ni apariencia...*”<sup>180</sup>, por lo que no se debían hacer de Él representaciones materiales porque estaban terminantemente prohibidas en la ley Mosaica. No se rendía culto más que a la Cruz y a la Sagrada Eucaristía. Para otros no había ni una sola palabra en los Evangelios que prohibiese su representación, por lo que era necesario mostrar una imagen de Cristo hombre<sup>181</sup>.

Los judíos tenían un único Dios: Yahvé o Jehová. Jesucristo se reconoció hijo suyo y Él lo admitió a su vez, según las Escrituras. La representación, que para los judíos no tenía una imagen, parecía muy complicada. La solución se encontró en el Génesis. Yahvé había hecho al hombre a imagen o semejanza suya: “*Dijose Yahvé Diso: He ahí al hombre hecho como uno de nosotros...*” (Gén. 3,22)<sup>182</sup>.

En Roma y Occidente se acudió al modelo que el dios Apolo ofrecía, que se adecuaba a la palabra de los Salmos: “*Eres el más hermoso de los hijos de los hombres*”<sup>183</sup>.

En Bizancio la imagen de los filósofos y ascetas era de un hombre maduro, de rostro sereno y grave, de cabellos largos y barba cuidada.

Cuando el cristianismo se fue propagando rápidamente por Occidente se hace la primera imagen de Cristo, al igual que la de la Virgen, en las catacumbas romanas, concretamente la del cementerio de Priscila en el siglo II. Más tarde, ya desde el reinado de Teodosio se desarrolla una amplia iconografía que puede resumirse en las siguientes representaciones:

“Cristo pastor”: un hombre joven con la oveja cogida en sus hombros. Responde iconográficamente a las representaciones de Apolo, Hermes y Orfeo, y evangélicamente a las palabras “... *Yo soy el Buen Pastor y conozco a mis ovejas y las mías me conocen a mí*” (Juan 10, 14, 16)<sup>184</sup>. Este asunto se supone desde el siglo II hasta el IV.

“Cristo maestro”: sentado y rodeado de oyentes.

“Cristo pescador”: como símbolo de pescador de almas.

“Cristo basileus”: como rey que data del siglo III. Aparece en un trono, con un cetro y nimbo. Esta imagen, apoyada en variantes bizantinas, perdurará durante siglos.

---

<sup>180</sup> GUERRA GARCÍA, M<sup>a</sup> Luisa y GASPAS NIETO, Sergio (1995): “¿Pero existió alguna vez un animal como éste...?”, Ed. Alhambra Longman. Madrid, p. 33.

<sup>181</sup> GUERRA GARCÍA, M<sup>a</sup> Luisa y GASPAS NIETO, Sergio, op. cit., p. 33.

<sup>182</sup> GUERRA GARCÍA, M<sup>a</sup> Luisa y GASPAS NIETO, Sergio, op. cit., p. 45

<sup>183</sup> GUERRA GARCÍA, M<sup>a</sup> Luisa y GASPAS NIETO, Sergio, op. cit., p. 33.

<sup>184</sup> GUERRA GARCÍA, M<sup>a</sup> Luisa y GASPAS NIETO, Sergio, op. cit., p. 34.

En la Edad Media las representaciones conceden un valor de relaciones jerárquicas feudovasalláticas a las imágenes simbólicas; así Jesús fue presentado como el máximo poder del universo, y los emperadores, reyes y señores feudales, como sus representantes en la Tierra. Un poder de estas características no podía ser más que terrible y justiciero.

El siglo XI fue propenso a toda clase de herejías y crueldades y la Iglesia no presenta al Salvador con aspecto triunfante, sino severo, triste y dolorido, un Dios ofendido y airado contra el pecador en el Juicio Final.

Son las imágenes apocalípticas de “Cristo juez” rodeado de los símbolos de los evangelistas que constituyen el Tetramorfos en la Edad Media y acompañado por todos los elementos anunciadores del Juicio Final que se mostraba en los ábsides, en las portadas de las iglesias y en los libros sagrados. Incluso cuando aparece como Niño la iconografía no renuncia a presentarlo como todopoderoso. La corona, el cetro y el globo del universo se encargan de ello. El “Pantocrator” o Cristo medieval se nos muestra terrible, tal y como S. Juan lo describe en el Apocalipsis: “...sus ojos como llamas de fuego, sus pies semejantes al azófar incandescente...”<sup>185</sup>.

El Cristo a partir del siglo XIII comienza a curvarse ligeramente, aparece desnudo con un ropaje de pureza que le llega a las rodillas con pliegues angulosos, los cabellos son largos y el cuerpo se representa con sangre. A partir del siglo XIV la imagen de Jesús se humaniza por las órdenes mendicantes. El amor, la caridad, la comprensión son valores predicados por la iglesia, y los temas de su pasión y su muerte son los más repetidos.

En el Renacimiento italiano se buscó la armonía y la belleza. Así los artistas de los siglos XV y XVI siguieron los modelos resucitados clásicos griegos y la figura de Cristo es ante todo natural y el prototipo de proporción y belleza masculino. Son partidarios del desnudo, y sólo cubren lo más preciso con una faja plegada, para poder lucir mejor sus conocimientos anatómicos, contraídos los músculos de las piernas y en tensión los de los brazos y las costillas del pecho, y la contracción de los dedos de las manos. En las imágenes se le muestra agonizante y cadavérico con un escorzo perfecto de la cabeza y los ojos, mirando al cielo; manando sangre de todas sus heridas; coronado de espinas y sustituido el nimbo por aureola de gloria.

En el Concilio de Trento (1545), la Iglesia de la Contrarreforma, prohibió que las iglesias encargasen imágenes religiosas si no contaban antes con el visto bueno de la jerarquía eclesiástica. Desde entonces y hasta hoy, la iconografía nos ha mostrado un Jesucristo sufriente o triunfante, con un gran realismo.

Después de la Contrarreforma, el arte no ha modificado sustancialmente la iconografía de Jesús. La pérdida de poder por parte de la Iglesia hace empobrecer el arte religioso y con ello los pequeños talleres artesanos caen en la rutina y la poca calidad.

---

<sup>185</sup> GUERRA GARCÍA, M<sup>a</sup> Luisa y GASPAR NIETO, Sergio, op. cit., p. 35.

Las representaciones no antropomórficas de Cristo se hacen simbólicamente para reconocer los lugares sagrados sin temor a la persecución, y también por economía de espacio. Éstas son **Signos:** Crismón (XPS), Trigramma (IHS). Y **Animales:** Pez (siglo II), se funda por analogía con su nombre griego, Ictus, como símbolo. El Delfín es considerado en la antigüedad amigo del hombre, se une a un tridente (cruz) o áncora en el simbolismo de las catacumbas, representando a Cristo crucificado. La Paloma que simboliza el alma fiel a Cristo, y a veces se representa con una hoja de olivo en el pico como símbolo de la paz. El Pavo real o el ave fénix que simboliza la resurrección y la vida eterna. El Pelicano es una representación curiosa que se toma como emblema del amor a Cristo en la Eucaristía y por analogía con el animal, éste es capaz de alimentar a sus crías con su propia sangre dándose muerte con tal de salvarlas. Los artistas convirtieron, sobre todo en época gótica, a Cristo en un pelicano, y así aparece en muchos retablos, pinturas y cerámicas, como la estudiada en este Museo con el nº de inventario 3645. El Cordero “Salvador” sobre una mesa o sobre el libro de los siete sellos, con nimbo o con una cruz, o el “Agnus Dei” o Cordero Místico que representa a la oveja descarriada (hay un ejemplo en una placa del museo talaverano con nº 4035). El León como “león de la tribu de Judá” representa a Cristo en el Apocalipsis y si está junto a una tumba representa la resurrección. Y el Ciervo que es un servidor de Cristo (como aparece en “El milagro de S. Uberto” obra nº 9116 del Museo) y suele aparecer bebiendo en algún manantial.

Otros símbolos de Cristo son la corona de espinas y la cruz.

En cuanto a los primeros **Crucifijos** procedentes de Oriente presentaban a un Cristo hierático con los ojos muy abiertos y el rostro con expresión de triunfo sobre la muerte, vestido y calzado con los brazos en horizontal sobre la cruz y los pies separados prendidos con los cuatro clavos. A estos crucifijos se les llama “*Majestades*” y el más antiguo es el “Santo Volto”.

Durante el siglo XII se presenta a un Cristo románico en edad viril, barbado, también con cuatro clavos, es decir con los pies separados, con la cabeza caída sobre el hombro derecho y con los rasgos fisonómicos graves y a la vez serenos. Se suprime el “colobium” (túnica ceñida a la cintura), sustituyéndola por una faja ancha o “perizonium”, llevando corona real y nimbo.

Según va avanzando el segundo periodo del estilo gótico, Cristo crucificado va estando más triste, más moribundo, más demacrado y llagado y empieza a ponerse corona de espinas, y los pies sobrepuestos con un solo clavo, fijando las iniciales INRI. En esta época se entabla una gran discusión sobre el tema profético del Antiguo Testamento del número tres respecto a los tres clavos de Cristo. Así se usarán durante todo el período gótico y parte del Renacimiento.

En España entre los crucifijos más antiguos están los del siglo XI, destacando el de los reyes D. Fernando I y D<sup>a</sup> Sancha en la iglesia de San Isidoro de León que no revela ningún padecimiento, sino el reposo de la victoria. No lleva ni corona ni nimbo. En la misma iglesia estaba el que regaló la reina D<sup>a</sup> Urraca, adornado de oro, plata y pedrería, que robaron los franceses cuando la invasión del siglo XIX. Según los críticos de la misma época son el llamado de “*Las Batallas*”, que se conserva en el trascoro de la catedral de Salamanca, y el

del “*Cid*”, de bronce esmaltado con la cabeza inclinada a la derecha, tocado con velo y corona real, que está en el mismo templo.

En los siglos XIV y XV las cruces procesionales tendrán los brazos en forma de flor de lis.

En cuanto al tema del **Entierro de Cristo**, Éste está, acompañado por la Virgen, S. Juan y la Magdalena, en el sepulcro que suele aparecer en diagonal. El origen trecentista de este asunto se basa a su vez en las lamentaciones sobre la piedra de la Unción del arte bizantino. La Virgen está inspirada en los Evangelios Apócrifos, que nos hablan de cómo María no quiso huir de ninguno de los dolores que le habían predicho. El estudio de las peculiaridades de los personajes, como por ejemplo la Virgen al ayudar a colocar el cuerpo de su Hijo, es una buena muestra del carácter expresivo de la pintura del Trecento.

Uno de los dogmas de fe cristianos es la existencia de la **Santísima Trinidad**, una sola naturaleza y tres personas diferentes, que son Dios, Jesús y el Espíritu Santo. Los símbolos más frecuentes son: un triángulo equilátero (igualdad y perfección), un triángulo equilátero y un ojo en su interior o tres círculos concéntricos y la letra griega delta.

Sus representaciones figurativas son las de un personaje con tres cabezas, imagen que fue prohibida en el siglo XVII, o bien los tres personajes en forma de paloma; así se narra su aparición en el bautismo de Jesús.

Todos los **Apóstoles** se simbolizan iconográficamente con su vestimenta, una túnica y el palio apostólico. Lo que los individualiza está en relación con su función o con su muerte. Pedro ostenta las llaves del cielo, símbolo de la promesa de Cristo; Andrés muestra la cruz en forma de aspa en la que murió; Santiago ostenta la concha de peregrino; Bartolomé, el cuchillo con el que fue desollado; S. Simón con el cuchillo; S. Juan con el libro, etc.

Aunque Pablo no fue uno de los doce, la tradición le ha llegado a considerar uno más por su actividad evangelizadora y por la importancia de su pensamiento en la historia de la Iglesia y en general se le representa entre los Apóstoles. Suele tener poco pelo, llevar barba y portar una espada, símbolo del martirio.

Aunque apenas existen datos históricos sobre los Cuatro **Evangelistas**, Mateo, Marcos, Lucas y Juan, se sabe que tres de ellos fueron Apóstoles, y que Lucas, una vez convertido al cristianismo, acompañó a Pablo en sus predicaciones.

El símbolo de Mateo es un hombre alado, ya que recoge la genealogía humana de Cristo.

El símbolo de Marcos es el león alado, ya que inicia su famosa obra con “*voz que clama en el desierto*”.

Lucas tiene el símbolo del becerro por comenzar su evangelio con el sacrificio de Zacarías.

Juan es el escritor del cuarto Evangelio y del Apocalipsis. Se representa con el águila, porque como ella se remontó hasta los cielos hablándonos del Verbo divino.



Estas representaciones parecen estar inspiradas en el profeta Ezequiel y en el Apocalipsis.

Los **Santos** son aquellos que por sus acciones ejemplares o por haber sufrido persecución y muerte por la fe católica, son considerados santos por la Iglesia y reciben adoración y culto. A diferencia de otras iglesias, la católica gusta de mostrar a los fieles sus imágenes para que sus historias sirvan de modelo de vida. Éstas pasan de mano en mano como única literatura en representaciones narrativas. Las santas son de indudable belleza y los mártires se muestran sistemáticamente insensibles a todo tipo de tormentos o acontecimientos adversos.

La fuente textual que da soporte a las imágenes pictóricas de los santos es sobre todo la obra de la “Leyenda Dorada”, que es el repertorio hagiográfico más importante de la Baja Edad Media y a partir de ella se recoge en imágenes toda la iconografía religiosa posterior.

Al final de la Edad Media se observa en las representaciones un deseo de acercar el mundo divino al de lo humano. Ante la idea de conmovir, en ocasiones se incrementan los rasgos de dolor que ayudan a estimular la compasión de los creyentes por los sufrimientos de Cristo o de los **Santos mártires**. Para conseguirlo, se acumulan ciertos detalles patéticos y hay una exaltación de la sangre. Pero en cerámica los rasgos no se suelen exagerar y las figuras, la mayoría de las veces, no son dramáticas.

A veces la elección de la representación de unos santos u otros puede justificarse por la existencia de una tradición local, por la devoción del donante, por la advocación de una capilla, o por los patronos de una iglesia, de una corporación o gremio. Así destacan las Santas mártires “*Sta. Justa y Sta. Rufina*”, patronas de los ollereros sevillanos, en placas cerámicas talaveranas del Museo Ruiz de Luna.

La exaltación pictórica de los Santos patronos de una cofradía o parroquia se inscribe en un amplio movimiento religioso tardomedieval, caracterizado por la idea de vulgarizar a estos personajes para extender su culto a todas las capas sociales, con una finalidad educativa y proselitista o para buscar unos modelos de comportamiento para los fieles, convirtiéndose en la cristalización artística de los anhelos espirituales y la sensibilidad colectiva de la sociedad del momento. Ya decía San Gregorio el Magno que el que no sabía leer, veía en las paredes de las iglesias lo que no podía aprender en los libros. Con esta finalidad se elaboraron muchos de los paneles religiosos estudiados en esta investigación.

Las corrientes de religiosidad popular incidieron en el carácter benefactor de los Santos, contemplados, no sólo como ejemplos de fe y conducta sino, sobre todo, como protectores del hombre frente a las enfermedades y epidemias de la época. Para la mentalidad medieval, las figuras de estos personajes sagrados, dotados de un extraordinario poder sobrenatural, eran capaces de salvaguardar al individuo de cualquier peligro externo.

La adhesión a una herejía constituye el punto extremo de una amplia variedad de actitudes frente a la religión, actitudes que tienen en común el tratar de colmar las aspiraciones de los que no se conformaban con la vida cotidiana y los ritos de la religión tradicional. El misticismo se convierte en la Edad Media en una de las máximas expresiones de esta libertad interior y los grandes “visionarios” son los mensajeros de Dios, destacando los **Santos visionarios** como Santa Teresa de Jesús. Los místicos buscan la fusión con lo divino

mediante una total negación de la voluntad y el aniquilamiento en Dios, fusión que prescinde de cualquier intermediario y pone al Santo en contacto directo e inmediato con la divinidad. A partir del siglo XIII la Iglesia empezó a santificar a mujeres casadas, éstas dependían de sus padres que les daban para mantenerse y no del marido.

Otro Santo visionario es San Juan de la Cruz que fue un gran poeta y amante de la contemplación de la naturaleza. En su libro *Subida al Monte Carmelo* (poema místico escrito entre 1588 y 1591) dice: “*Así lo hacían los anacoretas y otros santos ermitaños, que en los anchísimos y graciosísimos desiertos escogían el menor lugar, que los podía bastar, edificando estrechísimas celdas y cuevas, y encerrándose allí*”. Las posibilidades plásticas que dan estas palabras son inmensas durante todo el siglo XVI, una serie de temas sagrados que tienen por marco la naturaleza, en los que destaca el paisaje de la “*Oración en el Huerto*” y la “*Estigmatización de San Francisco*” (hay un ejemplo en el Museo Ruiz de Luna con el nº 4018).

Con la introducción del paisaje en la pintura religiosa, se inicia una nueva concepción de la espiritualidad; así la temática que fomenta el gusto por la religión “silvestre” es la que se refiere a los **Santos penitentes y Ermitaños**. Así la imagen del santo penitente recibe un doble empuje, ya que si por un lado se acomoda al nuevo sentimiento de la religiosidad defendida por San Juan de la Cruz, por otro adquiere nuevos rasgos contrarreformistas con la exaltación del valor penitenciario y de arrepentimiento. La vida del perfecto ermitaño gira en torno al trabajo-oración y mortificación. En cuanto a los instrumentos por los que se les distingue están: el cilicio y disciplina, sayal y estameña, reloj de sol, calavera, muchos libros penitenciales sencillos y una azada para cultivar la tierra, según nos dice Julián Gállego en su tesis *Visión y símbolos de la pintura española del siglo de Oro* (1972).

Entre los modelos de ermitaños que ofrece el repertorio iconográfico del Renacimiento, se mezclan los que vienen del medievo. Pero es la “*Magdalena*” la que más ejemplifica a la penitente y la que permitía a nivel pictórico abordar el desnudo femenino. El “*San Jerónimo*” es el prototipo masculino y el pintor renacentista rara vez lo introduce en la cueva, renunciando a los bienes materiales.

Otro tipo es el **Santo Humanista** representado por Erasmo de Rotterdam y en España, con Carlos V, por los santos dominicos. La figura de la Virgen María se convierte en el prototipo de la mujer culta que participa en los círculos humanistas y en diálogos eruditos.

El Santo visionario y el Santo penitente adquieren apoteosis en el Barroco, y el Santo humanista desaparece por completo.

A partir de los modelos referidos, religiosos y pictóricos, se configura una religiosidad con un amplio respaldo teórico-iconográfico.

La literatura religiosa en el siglo XV influye en una pintura como sucedáneo relativamente barato de la escultura, por ello los Santos que se representan sobre un fondo neutro o en un lugar concreto son casi naturalezas muertas, se limitan a ser y se consideran **Santos estatuas** (según Julián Gállego). También se puede presentar al santo levitando en el cielo o sobre un fondo de luz, llamándose en este caso **Santo-apoteosis**, es el caso de la obra estudiada de

“*San Francisco*” con nº 4018 de inventario, y suele ir acompañado de angelotes con atributos y símbolos que subrayan su carácter triunfal y celeste, en un torbellino de nubes. Este género evoluciona en el siglo XVII hacia un ilusionismo cada vez más vacío; se dirigen a sus devotos haciéndose sus mediadores en el cielo.

Estos Santos también pueden andar por un espacio tan abstracto como el de los *Santos estatuas*; no están para rezarlos, sino que son figuras que miramos como si fuesen figurantes en una procesión, vestidos a veces de un modo suntuoso y teatral.

Otra clasificación es la de los **Santos-pareados**, debido a la devoción de los donantes. La novedad iconográfica del donante protegido por un santo aparece en el siglo XIV. Es el caso de los azulejos que están en el Museo de Ruiz de Luna dedicados a “*San José con el Niño*” (nº inventario general 4531), a “*Santa Bárbara*” (dos ejemplos: nº 4217 y 4502), y a “*Santa Justa y Santa Rufina*” (dos ejemplos: nº 4506 y 4702).

En cuanto al **nimbo o aureola** es el símbolo de santidad, y es un elemento prestado del arte pagano (Egipto, Grecia, Roma) que servía para enaltecer a la figura de los emperadores, divinidades y personajes ilustres. Cristo y la Virgen aparecen con el nimbo en el siglo IV, el de Cristo con una cruz inscrita. Los ángeles y santos lo llevarán a partir del siglo VI. Si éstos han sufrido martirio son portadores de una palma, símbolo de victoria (Santa Inés tiene por atributos el cordero que hace alusión a su nombre, la palma del martirio y el nimbo de santidad). Individualmente los santos y santas tienen sus símbolos propios.

Cuando el espacio real se convierte en irreal que a veces se hace visible, es decir celestial, se plantea un problema, pues el mundo celestial debe ser sólo accesible a uno de los personajes que aparecen en la obra y los demás lo deben ignorar, solucionándose por ejemplo con un ángel o una nube, como es el caso de las obras estudiadas de “*S. Emigdio de Áscoli*” o la “*Anunciación*”.

Un tema también destacable es el de la **posición** que ocupan los personajes que aparecen en una obra: una figura aislada puede estar arrodillada y ser un Santo-penitente, un asceta o un arrepentido, como es el caso de la obra que representa a “*San Huberto*” en el Museo Ruiz de Luna. La posición de las piernas de un personaje sacro, incluso sobre un fondo neutro (de pie, de rodillas, sentado, andando, etc.), puede informarnos del papel que el pintor le atribuye; los brazos y sobre todo las manos, constituyen un verdadero lenguaje de sordomudos que a veces se nos escapa. Estos detalles son muy usados desde el siglo XV y el desarrollo del XVI, adquiriendo en el Siglo de Oro especial interés: los dedos abiertos representan contrición y entrega de sí mismo, y además mirada al cielo, llanto y ojos en blanco (sólo en las obras sagradas españolas) indican directa comunicación con Dios. Las manos juntas y vistas de canto, con los pulgares cruzados, son el ademán de la meditación y plegaria. Y las manos alzadas hacia el cielo en la iconografía franciscana sirven para explicar el proceso de estigmatización antes mencionado, que se verá en la placa del Museo Ruiz de Luna nº 4018.

Las escenas suelen estar estandarizadas en cuanto a la iconografía y actualizadas desde el punto de vista de la localización, ambientación e indumentaria y resulta interesante la relación que puede existir con el teatro y su dramatización y con la escenificación de los Misterios.

También se conoce a otros personajes por su simbología e indumentaria propia. Los soldados van con túnicas cortas y clámide militar abrochada al hombro. Los obispos con vestido propio de su jerarquía, mitra y báculo. La mujer casada con estola o túnica y el manto cubriendo la cabeza, y las vírgenes con la cabeza descubierta. Los anacoretas y penitentes con túnica rudimentaria y con atributos como el salterio o rosario, la cruz rústica, disciplina, y cráneo, símbolo de la caducidad de las glorias humanas.

Otras representaciones religiosas importantes son los ángeles y los demonios. Los **Ángeles** son criaturas incorpóreas, espíritus puros, superiores a los seres humanos, pero inferiores a Dios, a quién tienen el privilegio de ver, y poseen, según la Iglesia, un culto propio. Los ángeles representan la conciliación entre el espíritu y la materia, y a la vez son el símbolo de lo invisible. Entre los más conocidos destaca *S. Gabriel*, que anunció a María su maternidad, y *S. Miguel* que luchó contra los ángeles rebeldes que más tarde se convirtieron en demonios, pesó las almas y hostigó al demonio. Las categorías angélicas dependen de las misiones que tengan encomendadas y su cercanía a Dios. El ejército de Ángeles se divide en tres coros: 1º Serafines, Querubines y Tronos; 2º Dominios, Virtudes y Poderes; 3º Principados, Arcángeles y Ángeles. Los Serafines, Querubines (que autorizó Dios al artista Beseleel, cuando le ordenó la construcción del Tabernáculo)<sup>186</sup>, Arcángeles, Principados, entre otros, sirven a Dios de diferentes maneras.

Antes de que apareciera el Nuevo Testamento ya se creía en la existencia de los ángeles en la cultura china, persa, egipcia e india.

Ángel en griego significa mensajero. Así las primeras representaciones de ángeles recuerdan las victorias aladas griegas. En la Edad Media vestían largas túnicas blancas. Si llevaban alas éstas estaban llenas de ojos, prueba de que todo lo veían y se prestaban a servir a Dios. A partir del siglo XVI sólo se representan con cabeza y alas, ya que aquella simboliza la inteligencia y éstas la diligencia y rapidez en ejecutar órdenes, y aparecerán en muchas de las piezas de azulejería religiosa estudiadas, como por ejemplo en la “*Placa eucarística*” con el nº 4211.

La figura del ángel es importantísima en el Siglo de Oro. Hay que distinguir entre el arcángel y el ángel adulto o adolescente, intermediario entre el Cielo y la Tierra, y el angelote que flota, juega, sonríe, sin otro fin muchas veces que el de animar las nubes, para demostrar su carácter glorioso sin disminuir su ingravidez.

Los **Demonios** han sido una gran fuente de inspiración para los artistas, que podían volcar en ellos toda la imaginación y que en otras representaciones más reglamentadas, les estaban vedadas. En toda la Edad Media se representó el Juicio Final, donde los demonios son los pecadores para siempre.

Las representaciones satánicas son sugestivas por imaginativas y abundantes, simbólicamente aparecen como una serpiente (por ejemplo en las placas de cerámica del Museo Ruiz de Luna

---

<sup>186</sup> ÉXODO, cap. XXXVII, v. 7: “Y también dos querubines de oro trabajando a martillo, que colocó a los dos lados del propiciatorio” (en *Arte Español*, p. 268).

de la “*Virgen del Perpetuo Socorro*” (dos ejemplos con nº 4500 y nº 4521) y en otra de tema civil, “*Mujer y serpiente*” (nº 3832)). Otras veces, menos conocidas, como un murciélago, mono, rana, perro, sapo, convierten al Demonio en el personaje más exótico y “artístico” de toda la iconografía religiosa.

### 5.3. LA COLECCIÓN DE AZULEJOS.

La clasificación que se ha seguido dentro del estudio de las obras de azulejería talaveranas del Museo Ruiz de Luna, se basa en la de agrupación y análisis comparativo de su iconografía religiosa y profana con otras representativas de la pintura o de la cerámica de la Ermita del Prado, en los casos que proceda, haciendo un análisis de su estado de conservación.

#### 5.3.1. TEMAS RELIGIOSOS

Dentro de la variedad de temas tratados en la cerámica de Talavera de la Reina, para la realización de los paneles se prefirieron los religiosos inspirados en grabados, ejemplos de éstos son los basados en la imagen de **Nuestra Señora del Prado** que se hacen entre los siglos XVI y el XIX. En torno a la imagen talaverana de esta Virgen surgió una abundante iconografía similar desde 1691 hasta hoy, reflejada en la cerámica de la villa. Paneles de azulejos, jarras burladeras y pilas bautismales se decoraron con la Virgen del Prado en composiciones totalmente simétricas, con una representación estereotipada y un esquema triangular donde en el vértice superior, bajo la corona, se ve su rostro siempre pintado en un único azulejo centrado en la composición, enmarcado por una rica toca y rayos con estrellas en sus extremos y, sobre un fondo de tejido blanco, está centrada la cabeza de su Hijo, con o sin corona. La zona visible de la túnica y el manto es de gran vistosidad, como de ricos tejidos y bordados con varios lazos, de acuerdo con la moda femenina de fines del siglo XVII. Es un amplio manto dorado abrochado por guirnalda, abriéndose hacia la base y más largo por detrás que permite ver la parte delantera de la túnica realizada en tonos verdes. La imagen reposa sentada sobre un trono o peana de plata que varía poco de unas obras a otras enteramente en azul, en el centro del cual se representa casi siempre el tema de los Desposorios de la Virgen y San José. En torno al tercio superior de la figura se representó una ampulosa Gloria con rayos y ocho o seis querubines intercalados, sobre cuyas cabezas descansan otras tantas estrellas. En el centro de la Gloria aparece el Dios Padre con el nimbo triangular y debajo de Él la paloma del Espíritu Santo. Alrededor de la cabeza de la Virgen revolotean dos ángeles músicos y otros dos portando coronas, y tras la imagen, en su tercio inferior, aparece el creciente lunar con otros dos ángeles músicos.

**VIRGEN DEL PRADO.** Todas las imágenes estudiadas de esta Virgen del Museo Ruiz de Luna son posteriores al siglo XVIII.

Son 8 ejemplares según el nº de inventario general siguiente:

**Nº 4501** (foto 138). Panel de azulejos del año 1730 (aún con el clásico gusto antiguo). Medidas 120 cm. por 94 cm. Su procedencia es desconocida y es anónimo. Su estado de conservación es bueno. Está formado por cuarenta y ocho azulejos con la iconografía de la Virgen del Prado en policromía, predominando los azules, naranjas, amarillos y escasos verdes. El enmarque es una cenefa de repetición formada por veintiocho azulejos rectangulares con motivos geométricos en azul, con reservas en blanco. En las esquinas hay cuatro olambrillas con la rosa de los vientos, también en tonos azules y además naranjas. La patrona de Talavera de la Reina aparece entronizada, sobre un capitel de pilastra con la escena de los desposorios en el centro en tonos azules, dos jarrones con azucenas, que simbolizan la pureza, y dos hachones con velas en tonos naranjas y algún azul, entre amplios cortinajes recogidos, en tonos azules y borlones que las ribetea en tonos naranjas. Su cara, representada en un sólo azulejo para no partirla, se posiciona completamente centrada en la composición y sobre un azulejo asimétrico con respecto a las demás filas, y esto hace que los azulejos de los lados sean sólo mitades (caso único entre las obras estudiadas). Este rostro aparece enmarcado con una corona en tonos naranjas y un aura en tonos azules de múltiples rayos con serafines, querubines y ángeles con trompetas y coronas, como en el resto de las representaciones que veremos a continuación. El cuerpo de la Virgen está vestido con un manto preciosista con detalles en amarillo y naranja inspirado en los que le regalaban en la Real Fábricas de Sedas y en su regazo aparece el Niño. En la parte superior está representado Dios Padre y el Espíritu Santo y en la inferior bajo el trono la leyenda “YMA GEN DE NUESTRA SEÑORA DEL PRADO DE TALAVERA. AÑO 1730”.

**Nº 4513** (foto 139). Placa de la segunda mitad del siglo XVIII (Barroco inicial). Medidas 14,5 cm. por 11 cm. y 0,7 cm. de grosor. En general presenta un buen estado de esmalte, sólo saltado en algún lugar pequeño de los bordes. Está bien cocida pero la superficie no es muy lisa. Hay fragmentos restaurados como la esquina superior izquierda y un trozo incorporado en la parte superior central que sirve para tapar un agujero que había en origen para colgarla, que se aprecia por detrás donde también se ven las cuatro marcas de los atifles de apoyo en el horno.

La representación iconográfica de la Virgen es la habitual con colores policromos, pero sin decoración alrededor de cenefas y con un discreto detalle de cortinajes a los lados. El dibujo es menos preciso y elaborado, quizás debido a su pequeño tamaño.

**Nº 3685** (foto 140). Panel del año 1768 (Barroco). Medidas 124 cm. por 96 cm. Está formado por 63 azulejos de 13,5 cm. de lado cada uno. Su procedencia es desconocida y también su autor. Es policroma y su estado de conservación es bueno. Los defectos de cocción, los picados y desprendimientos de esmalte son mínimos, sólo en la corona de la Virgen y en la parte superior del manto hay burbujas. Los desconchones que tienen algunos azulejos en las esquinas no aparecían cuando estaba expuesta en la Plaza del Pan, por lo que se deberá a los sucesivos cambios de lugar de la obra. Una reproducción fiel de esta placa aparece en la Ermita del Prado (lado izquierdo mirando al altar, al lado de una ventana) y es obra de Juan Ruiz de Luna de 1948. También realizó otra idéntica en 1956 para la fachada norte de la Basílica del Prado.

La iconografía es la misma que en las obras anteriores, tanto en la forma como en el colorido. Sólo destaca la orla que rodea a la composición que es muy movida según el gusto barroco, en ella están sostenidos ocho angelotes que portan una rama o flor distinta cada uno de ellos. Arriba de la cenefa hay tres cabezas de querubines con alas con mucho detalle de dibujo, el del centro mira a la Virgen que está debajo. A diferencia de la mayoría, en esta representación no aparecen los jarrones de flores a los pies de la peana de la Virgen.

**No catalogado** (foto 140.a). Panel de 1774. Medidas 67,5 cm. por 81 cm. Formado por 35 azulejos de 13,5 cm. de lado cada uno. La conservación es buena, con algún azulejo pegado y con pocos defectos de cocción, desprendimientos y picados. Su autor es Mansilla que firma en la parte inferior. Pertenece a la serie polícroma sobre cubierta estannífera con líneas de contorno en manganeso y azul. Iconográficamente es similar al resto: hay ocho angelillos alrededor de la corona y en el interior cuatro simétricamente tocando dos la trompeta y otros dos portan coronas. A ambos lados del manto de la Virgen hay otros dos ángeles músicos. Hay que destacar los dibujos en las telas brocadas de las representaciones del manto de la Virgen donde en este caso, a diferencia del resto, lleva motivos de ramas y frutas, posible variación del tema del chaparro alcoreño. Alrededor, y cerrando la escena central, hay una rocalla barroca muy recargada, con estructura simétrica, profusa y con conchas, que se entrelaza con la composición central. Los colores que destacan en ella son los azules, amarillos, naranjas y verdes y es muy parecida a la representada en la obra de “*Pelicanos*” con el nº 3645, que se estudiará más adelante.

**Nº 4511** (foto 141). Placa de primeros del siglo XIX (Neoclasicismo). Medidas 19,7 cm. por 16 cm. y 1,4 cm. de grosor. La conservación no es buena y aunque tiene pocos defectos de cocción y de picados, le faltan las esquinas que aparecen rotas, y una de ellas también por detrás. No presenta ninguna restauración. Iconográficamente es como los anteriores ejemplos en lo esencial pero con una decoración menos recargada. Se parece bastante a la placa nº 4513 vista anteriormente, pero con mucha más riqueza de dibujo y detalles. Destacar, a diferencia de las anteriores, que aparece en la parte inferior una línea horizontal en manganeso que separa el suelo donde se apoya la Virgen y el fondo que recrea la perspectiva.

**Nº 4509** (foto 142). Placa fechada en 1802 (Neoclasicismo). Medidas 28,4 cm. por 21,2 cm. y 1,4 cm. de grosor. En general está bien conservada, con una restauración muy lograda en la esquina superior izquierda. Tiene pocos poros como defectos de cocción. Hay rotura en la parte inferior izquierda que está restaurada, y falta un trozo de pieza por el reverso de la esquina inferior derecha. En cuanto a la composición destaca la minuciosidad del dibujo, la perspectiva y la arquitectura que enmarca la escena principal: dos columnas que sustentan un arco de medio punto y en las enjutas hay hojas de acanto.

**Nº 3073** (foto 143). Panel fechado en 1817 (Neoclásico). Medidas 88 cm. por 66 cm. Su autor es Simón Sáez. Es de la serie azul y está formado por 35 azulejos, los cinco del borde inferior cortados por la mitad, siendo cada uno de ellos de 13 cm. de lado. Su conservación es regular,

con muchos picados en los originales y con algún desprendimiento de esmalte. También se aprecia la mala cocción de algunos azulejos en la parte inferior de la obra y en otros hay craqueladuras, como en el central que corresponde al rostro de la Virgen, otro que está a su derecha y uno de abajo con un angelote.

Muchas piezas están restauradas pero con un dibujo malo y un colorido diferente al original, por ejemplo el rostro de la Virgen tiene otro tono de azul, quizás para evidenciar la zona reintegrada.

En cuanto a la iconografía en esta obra se representa a la Virgen rodeada de muchos más detalles que las anteriores, además de los floreros típicos con las azucenas, arriba se remata la escena con pabellones colgantes y borlones movidos, y no con las cortinas largas y recogidas que suelen enmarcar este tema, y también, a ambos lados de la escena central, aparecen unas lámparas de aceite colgadas muy habituales en las iglesias.

**No catalogado** (foto 144). Panel de la serie policroma, muy bien conservado, formado por doce azulejos y firmado con Talavera, posiblemente de principios del siglo XX o fines del XIX. La iconografía es similar al resto de las representaciones destacando el manto que en este caso es de color azul con detalles de guirnalda florales en amarillo de estilo alcornoqueño llamado de Olerys, frente al resto de las piezas donde los mantos se representan en distintos tonos de amarillo. La escena es perfectamente simétrica y está encuadrada por dos columnas imitando el mármol, rematadas por roleos y hojas vegetales que cierran la composición por la parte superior en forma de arco de medio punto. En la zona inferior aparece una cartela de estilo barroco con el nombre de la Virgen que sustituye en este caso a los dos jarrones simétricos con azucenas que suelen aparecer en el resto de las representaciones. Tampoco se pinta la escena de los desposorios de la Virgen en esta placa.

## **Análisis**

El tema figurativo de la Virgen del Prado varía poco de unas representaciones a otras. Lo que cambiará es el encuadre de la escena, ya que en una de las obras más antiguas (la del año 1768) aparece una rocalla arquitectónica con ocho angelitos que portan ofrendas, con todo el gusto barroco en auge. Otras con cortinones y dos floreros (nº 4513 y nº 4511) y las más actuales (años 1802 y 1817) se cierran mediante una arquitectura renacentista con arco de medio punto sobre pilastras acanaladas y hojas de acanto en los ángulos superiores o cortinones, pabellones y lámparas respectivamente, de un estilo neoclásico. En el caso de las lámparas votivas se sabe que éstas se cuelgan en la Ermita de la Virgen del Prado en la época en que se realiza la obra de azulejería.

Todas las composiciones son simétricas y cerradas, en escenarios de interior y tienen en la parte inferior una inscripción, excepto la nº 4511. En la nº 4509 aparece a los pies la leyenda: “NTRA. SA. DEL PRADO DE TALAVERA DE REA.”. En ellas se sigue la construcción compositiva de la sección aurea.



Otra característica común es que pertenecen a la serie policroma, con la excepción del panel nº 3073 fechado en el año 1817 que es de la serie azul y la pilita de agua bendita nº 3188, que veremos a continuación. Este color azul cobalto durante el siglo XVIII y XIX provenía de fuera del país, siendo menos puro, al ser muy caro en la Península.

Los autores en todos los casos son desconocidos, salvo el de la placa nº 4509 que es Leandro Robmenez, que pudiera ser Rodríguez. También el panel sin numerar tiene una marca que se identifica con el alfar de “El Carmen”, hecho por Niveiro con el anagrama de su firma.

No está relacionada la calidad del dibujo con la época más avanzada, ya que en el panel nº 3685 (de la segunda mitad del siglo XVIII) es donde mejor se domina la anatomía, la falsa perspectiva, el movimiento y la sensación de espacio. También destaca por su buen dibujo y por su profundidad el panel nº 3073 de principios del siglo XIX.

El amarillo y el azul cobalto son los colores que destacan (con variedad de tonos entre el naranja, el marrón y el verde), y, por su naturaleza, el primero acerca y el segundo aleja, al ser colores cálidos y fríos, respectivamente. Quizás esto no se lo planteasen los artistas, pero lo que si es cierto es que cada elemento se representa siempre con el mismo color. Así, el manto de la Virgen, los cortinones y los jarrones aparecen en amarillo, que a veces no sufren diferencias de tonalidad; y el resto de la composición, corona y peana o púlpito, en azul cobalto, para dar la sensación de la frialdad de la plata.

El proceso es dibujístico: línea de perfil manganeso marcando las siluetas, que luego se rellenan con sombras de color. Algunos tonos se transparentan sobre otros, es el caso del Niño sobre el manto amarillo de la Virgen. Hay poco detallismo en los rostros, pues son muy pequeños, especialmente el del Niño que es prácticamente una pincelada a excepción de la placa nº 4513 donde destaca sobre la madre con un traje también en forma triangular y corona.

Hay algunas semejanzas entre estas representaciones de la Virgen del Prado, patrona de Talavera de la Reina, y la escultura de madera de ébano de la Virgen y el Niño que hay en la Ermita. Ésta es pequeña y su rostro es moreno, conseguido en cerámica con un tono marrón, las facciones son correctas y la mirada se dirige hacia los fieles. Su posición es sedente, al igual que en la azulejería. El tronco de la Virgen está erguido y la cabeza ligeramente inclinada hacia adelante. Está cubierta con velo y un manto, llegándole este último hasta los pies, delineando una serie de pliegues que van de abajo arriba y de derecha a izquierda, dirigiéndose a la rodilla de este lado. Según un manuscrito de la Basílica, primitivamente esta imagen tuvo una peana de alabastro. Hoy se apoya sobre una base de plata sobrepujada, con figuras doradas primorosamente ejecutadas en relieve. La Virgen está cubierta por una tela muy delicada de origen holandés, con detalles que también se manifiestan en cerámica<sup>187</sup>.

Esta imagen fue restaurada por Salvador Páramo el 18 de agosto de 1888 que hace la siguiente descripción de ella: *“Está adornada con infinidad de telas, algunas antiquísimas y curiosísimas de tisú bordados, no asomando más que el rostro de la Virgen y del Niño* (esta misma sensación se aprecia en las representaciones pictóricas de la cerámica), *no sabiéndose*

<sup>187</sup> SAIZ-PARDO MORENO, Manuel, op. cit., pp. 20-21.

*si era toda de talla o era sólo el busto. Al restaurarla se vio que era una figura completa de escultura, característica del siglo décimo, de estilo bizantino puro, de veinticinco centímetros, tallada en madera y su postura, aunque poco definida, es de pie avanzado y doblando la pierna izquierda, sobre la que descansa el Niño Jesús, que está como sentado sobre ella, y la mano izquierda de la Virgen le sostiene por debajo, la pierna izquierda la dobla hacia atrás, el brazo derecho le levanta faltándole la mano”<sup>188</sup>.*

Esta descripción del brazo derecho de la Virgen adherido al tronco y el antebrazo elevado, faltándole la mano, hace suponer que estaba dispuesta para tener en ella un objeto, bien un cetro, una fruta o la esfera mística. Mientras, el brazo izquierdo recoge con su mano el manto y con él hace una especie de respaldo para apoyo y protección de su Hijo. El Niño parece que con la mano derecha está en actitud de bendecir, mientras que la izquierda da la sensación de retener un objeto, libro, esfera, etc. Su cuerpo no está perfectamente adaptado al regazo de su madre, sin embargo en cerámica sólo se representa una pequeña cabecita como emergiendo del manto de la Virgen.

*En la escultura “los colores del manto de la Imagen son: el amarillo imitando lana con adornitos o floroncitos salteados rojos y en la orilla una cenefita de dos líneas con puntos negros, los forros del manto rojos carminosos, la túnica es muy oscura y agrisada. Las cabezas tanto de la Virgen como del Niño están destruidas completamente y perdidas sus formas de tal manera, que ha sido preciso hacer nuevas tanto la cara de la Virgen como la del Niño, éstas se han hecho de madera de castaño de indias, ahuecadas y vaciadas por detrás y colocadas y aseguradas sobre sus primitivos rostros, de manera que nada se ha quitado ni destruido de lo antiguo y se pueden volver a quitar si fuera preciso”<sup>189</sup>.*

Posteriormente, con motivo del deterioro que sufrió la escultura durante la guerra civil española, fue retocada por Juan Ruiz de Luna.

## **PILITAS BENDITERAS CON EL TEMA DE LA VIRGEN DEL PRADO**

Dos ejemplares estudiados:

**Nº 4518** (foto 145). Es una pilita de agua bendita de la serie policroma pintada sobre blanco estannífero, fechada en el siglo XVIII. Está muy bien conservada. Tiene 21 cm. de alto por 9´6 cm. de diámetro. El tema sigue siendo el de la Virgen del Prado, con la misma simbología de siempre, que aparece entre rocallas. El pocillo de la parte inferior tiene decoración de hojas en color azul en relieve.

**Nº 3188** (foto 146). Es una pilita benditera de la serie azul bien conservada, aunque le falta en la parte inferior el pocillo. Sus medidas son 39 cm. de alto por 28´5 cm. de ancho por 3 cm. de profundidad. Por una inscripción inferior se sabe que perteneció a Don Manuel Reina y

<sup>188</sup> SAIZ-PARDO MORENO, Manuel, op. cit., p. 21.

<sup>189</sup> SAIZ-PARDO MORENO, Manuel, op. cit., pp. 21-22.

que se hizo en el año 1834. Posteriormente la adquirieron los herederos de Don Juan Ruiz de Luna. Iconográficamente es similar al resto de las representaciones, aunque en este caso toda la escena, que parece que emergiese de la pilita, se enmarca dentro de un pequeño altarcito con un arco de medio punto peraltado sobre el que descansa un frontón triangular, perforado para colgar, que a su vez reposa sobre unas columnas. Los motivos decorativos recuerdan a los casetones y al mármol tan típico en la arquitectura del Renacimiento.

## **PILITAS BENDITERAS CON EL TEMA DE CRISTO**

Tres ejemplares estudiados:

**Nº 4038** (foto 147). Es una pilita de agua bendita que se encuadra entre los siglos XVII y XVIII. Sus medidas son de 35 cm. de alto por 22 cm. de ancho. Es una pieza decorada en policromía sobre fondo blanco estannífero y con perfilado del dibujo en manganeso. La composición es simétrica y el tema central es Cristo crucificado con tres clavos que aparece en bajo relieve, sobre una terraza y un poco desproporcionado. Alrededor de Él hay un borde festoneado con seis cabezas naturalistas de angelitos en relieve que enmarcan con sus alas la escena principal a modo de estrella. El fondo es de nubes caracoladas y líneas paralelas que representan el cielo. En toda esta escena predominan los colores tierra, exceptuando un tenue verde en las alas de los ángeles. El dibujo es de una gran ingenuidad. En la parte baja de la pilita hay un pocillo en forma de cuarto de esfera con labio redondo vuelto en la parte superior del mismo y un apéndice inferior moldurado, con tres ramilletes de “Flor de Patata”, separados entre sí por molduras de gallones en relieve. En la parte inferior hay decoración en relieve repetitiva de motivos de flores. En esta zona el colorido es mucho más rico aunque hay que destacar que el color azul aparece muy poco.

Es una pieza muy bien conservada, a excepción de un pequeño hueco restaurado a la derecha y un poco de picado en el esmalte en la parte superior de la benditera. En el borde superior del pocillo hay una pequeña rajita imperceptible. Destacan en este cuerpo sobre color amarillo las letras LADIOVNEVOTO (Como ofrenda a Dios de LA, iniciales del que hace la ofrenda) en manganeso.

**Nº 4254** (foto 148). Es una pilita benditera de la serie policroma, con perfiles en manganeso, fechada entre los siglos XVII y XVIII. Sus medidas son 33´3 cm. de alto por 26´5 cm. de ancho y 11´5 cm. de profundidad. Se encuentra restaurada en algunas zonas debido a roturas: una grieta en el pocillo y otra en la parte izquierda de la pieza.

El tema central es Cristo crucificado por tres puntos que está pintado, a diferencia de la pieza anterior en la que aparecía en relieve, sobre una terraza entre dos árboles en cuyas ramas hay dos pajarillos que miran hacia Cristo; a cada lado también están la luna, a la derecha de la imagen, y el sol, a la izquierda. Encuadrando la escena por la parte superior hay cinco cabezas naturalistas de angelitos en relieve situados sobre cinco puntas de una estrella recortada. Esta escena, con un dibujo muy esquemático, es más naturalista y realista que la

anterior y con un mayor número de colores, entre los que está el azul cobalto que no aparece prácticamente en la obra anterior.

La parte inferior de la pieza es un pocillo con forma de cuarto de esfera con un labio superior redondo vuelto y apéndice inferior moldurado con tres ramilletes de “Flore de Patata”, separados entre sí por molduras de gallones en relieve, igual que en el pocillo anterior. La parte más baja está decorada con bandas y filetes, y la superior, además de con éstos, con greca geométrica de arquillos encadenados.

**Nº 4514** (foto 149). Es una pilita de agua bendita que se hizo a mediados del siglo XVIII. Sus medidas son 19´1 cm. de alto y el pocillo 8´2 cm. de diámetro. Presenta buen estado de conservación con algún pequeño roto en el borde del pocillo, sin restaurar, y algún mínimo problema de cocción con picados.

La escena, a diferencia de las dos anteriores, es mucho más simple en cuanto a elementos y a dibujo, que en algunos trazos está bordeado en manganeso. El esquematismo y la ingenuidad en esta composición simétrica es muy grande. Es de destacar que aparece Cristo con los tres puntos de sujeción en manos y pies pero sin la representación de la cruz, rodeado de rocallas muy simples a modo de bandas concéntricas que van del azul oscuro, azul claro y amarillo, de dentro hacia fuera, para crear así algo de profundidad en la escena. Lleva, como en el resto de los casos, el perizonium. En la parte de abajo está el pocillo hemiesférico con tres hojas en relieve.

## **Análisis**

Alrededor del siglo XV, las pilas de agua bendita salieron de las iglesias para introducirse, una vez reducidas sus dimensiones, en casas y conventos. La aceptación popular fue tan grande que, hasta épocas relativamente recientes y sobre todo en zonas rurales, estos objetos, llamados benditeras, se ubicaron en los dormitorios y se utilizaban para santiguarse con el agua de la pileta antes de irse a la cama. En la actualidad, y una vez perdida esa costumbre, se han convertido en piezas de coleccionistas y en un elemento decorativo más.

En España existen varias colecciones importantes de benditeras, tanto por el número de piezas como por la calidad de las mismas. Entre ellas sobresalen las del Museo Marés de Barcelona, y las del Museo Sorolla en Madrid, además de las del Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina.

Las pilitas de agua bendita, realizadas en gran número de centros cerámicos de la época, se fabricaron con profusión en Talavera. No suelen ser de gran tamaño. Las placas se recortan de diversas formas. Se conservan ejemplos con decoración sencilla, a veces monocroma; suelen incluir la cruz, el anagrama de la orden a la que va dirigida, o el de Jesús o María, y una decoración escueta en el pocillo. También era frecuente la personalización con el nombre del fraile a cuya celda iba destinada la pieza. Existen ejemplos, ya entrado el siglo XVII, e incluso de principios del XVIII, en los que, de acuerdo con el gusto de la época, la decoración se hace más profusa, añadiendo aplicaciones en relieve de angelitos, cruces, gallones en el

pocillo, o con escenas religiosas más elaboradas. Los ejemplos que se encuentran en el Museo Ruiz de Luna tienen dibujos relativos al tema de la Virgen o de Cristo, son simétricos, esquemáticos e ingenuos y preferentemente con policromía.

En la actualidad, las benditeras son piezas de coleccionistas. José María Corzo Santamaría, tasador especialista en cerámica, comenta que las piezas más asequibles son las aragonesas, las de Puente del Arzobispo y las maniseras de finales del XIX, mientras que, entre las mejores, estarían las de Talavera del siglo XVIII, que imitan modelos barrocos italianos.

La iconografía que plasman los ejemplares de cerámica y porcelana es bastante variada. En la porcelana del siglo XIX predominan el Ángel de la Guarda, el Sagrado Corazón, diferentes Vírgenes o la imagen de Cristo, mientras que en las de cerámica de todas las épocas podemos ver motivos heráldicos, santos, escudos monásticos o incluso la escena de Pentecostés. *“En el caso de los temas heráldicos -comenta Corzo Santamaría- cabe resaltar que responden a algún encargo, no son creaciones en serio que después los buhoneros vendían de pueblo en pueblo, por lo que suelen tener una mayor calidad”*.<sup>190</sup>

## VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO

Dos ejemplares estudiados:

**Nº 4500** (foto 150). Placa posiblemente del siglo XVIII. Medidas 34,5 cm. por 24,5 cm. y 1,5 cm. de grosor. En general está bien conservada, con pocos defectos de cocción, ni picados, ni saltado de esmalte y el soporte se encuentra en buen estado. Hay desperfectos en el marco esmaltado exterior. Está partida en dos trozos por el centro, pero se restauró esta fractura y la zona central izquierda que en un principio se dejó sin pintar.

**Nº 4521** (foto 151). Placa probablemente del siglo XVIII. Medidas 14,7 cm. por 10,1 cm. y 1,1 cm. de grosor. Está bien conservada y con pocos defectos en la cocción, pocos picados y escasos desprendimientos en el esmalte, que es un poco menos depurado que en la obra anterior.

## Análisis

Ambas obras se concibieron para la entrada de las casas como símbolos de bendición. Esta Virgen dio origen a la leyenda de la monja Sor Juana Micaela que se cayó a un pozo del Convento de las Agustinas en Talavera de la Reina del que salió sin sufrir ningún daño. Era la

---

<sup>190</sup> SIGUENZA, Raquel (mayo 2006): “Benditeras: un coleccionismo por descubrir”. Revista *Subasta Siglo XXI*, Madrid.

hija mayor del alfarero José Mansilla, el cual regaló a todas las monjas una de estas placas en acción de gracias por haberla salvado con la intersección de la Virgen del Socorro.

Son de la serie azul, y la técnica es prácticamente la misma en ambas: perfilado con pincel fino en tono más oscuro y rellenado con aguada y reserva del blanco poco depurado, como en la técnica de la acuarela. En el borde hay una banda y filete (en la nº 4500).

Iconográficamente el tema es similar: simetría, movimiento en el manto y nubes, y composición cerrada con un gran detallismo en un escenario exterior. La Virgen se representa de pie y a la izquierda de la imagen aparece el dragón o serpiente a sus pies, como animal símbolo del demonio o el mal, y al otro lado la imagen de un pequeño de pie y desnudo. Cogido en brazos de la Virgen también se representa al Niño Jesús desnudo con corona, inclinándose a ver al niño que está a los pies de la Virgen.

El cetro de la Virgen es estereotipado con doce puntas en el ejemplar nº 4500 y con quince en el otro. También destaca en su mano derecha una flecha probablemente para matar al dragón o serpiente que parece que va a atacar al niño que está de pie con un gesto huidizo y de miedo buscando protección o auxilio en la Virgen, de ahí que tome su nombre.

Hay una inscripción en las peanas con letras góticas con la identificación de la Virgen.

El autor en ambas es desconocido.

Si comparamos esta Virgen con la del Prado, iconográficamente hablando, hay que destacar que ésta última aparece siempre entronizada, estática, siendo el trono del Niño. Sin embargo la del Socorro, además de presentar símbolos, aparece de pie y con gran movimiento que la infiere más vida. Es la madre del Niño, muestra movimiento y no es un mero trono. Hay diferentes encuadres entre estas dos Vírgenes: la de la Ermita del Prado se representa en un interior que podría ser un altar de iglesia, con escenas clásicas de arquitecturas, arcos, pabellones, etc.; sin embargo la Virgen del Perpetuo Socorro está situada en un exterior porque está enmarcada por nubes a ambos lados, sobre peana, como si fuese una escultura, con detalles de perspectiva y claroscuro.

## **VIRGEN ENTRONIZADA**

Un ejemplar:

**Nº 19107** (foto 152): Es un relieve con medidas de 64,5 cm. por 49 cm. y 7 cm. de grosor, en su parte más alta.

Está firmado por Ruiz de Luna y presenta un buen estado de conservación, con sólo un poco de esmalte saltado en la parte de abajo y en la esquina inferior izquierda.

La Virgen aparece sentada sobre una silla de tijera (1ª mitad del siglo XX) con el Niño sobre su regazo en una actitud comunicativa y maternal. Hay mucha sutileza en la obra

acompañada por el tratamiento técnico de alto relieve en la escena principal y bajísimo relieve en el fondo con angelotes en las esquinas.

En cuanto al color es prácticamente monocromo en blanco, destacando el esmaltado también en ese color y con un tono crema anaranjado en las sombras del relieve. Están muy conseguidas las veladuras de gasas y velos con pinceladas semitransparentes.

Es de destacar el buen tratamiento anatómico y los rostros muy detallados que le confieren carácter de retratos.

### **Análisis**

Es un tema tratado iconográficamente como neoclásico con una nueva concepción y tratamiento inspirado en Lucca della Robbia, a medio camino entre la pintura y la escultura.

La iconografía que presenta esta obra no sigue las fórmulas usuales góticas y renacentistas, la Virgen se sienta con el Niño Jesús en su regazo pero éste no alza la mano ofreciendo su bendición ni tiene rasgos de adulto, quizás para humanizarle más. La Madre muestra, con su mirada dirigida hacia su Hijo, una actitud de ternura.

### **VIRGEN Y NIÑO**

Un ejemplar:

**Nº 20882** (foto 153, detalle 1). Es un cuadro de azulejos con firma de autor conocido, Florentino Montoya, y fechado en 1973. Está compuesto de 20 azulejos, cada uno de 14,7 cm. de lado, dispuestos en filas de 5 en vertical y de 4 en horizontal, dando un total de 74 cm. por 59 cm.

Su estado de conservación es bueno, sin picados, sólo encontramos algunas pequeñas grietas.

Está concebido como un cuadro (con marco) dentro de otro cuadro (greca a modo de marco). El primer enmarque se hace mediante una cintilla de cadeneta, que también aparece rodeando la escena de la *“Inmaculada”* con nº 13578 de inventario, que más adelante estudiaré; y el segundo encuadre con una *“ferronerie”* de puntos tipo siglo XVI, que pudiera estar inspirada en la greca que rodea al obispo *“San Blas”* con nº 3328, que también posteriormente comentaré.

Hay un gran dominio de la geometría, de la perspectiva, del colorido en planos, excepto en los rostros que son con un dibujo detallado a lápiz, y de la composición siguiendo la disposición de una vidriera coloreada en el fondo. El autor arriesga pintando en diferentes azulejos el rostro de la Virgen, ya que lo normal es hacerlo en uno solo, como ocurre en todas las obras estudiadas, para evitar desencajes de composición después de la cocción.

Todo el dibujo tiene línea de contorno en azul y manganeso y relleno de planos de color (azul, anaranjado, amarillo, rojo, verde y reserva en blanco), excepto en la greca más ancha que hay sombras. También destaca el grupo de la Virgen y el Niño con una línea blanca separándolo del fondo. El tratamiento tiene algo de estilo cubista por sus colores planos y formas geométricas. Destacar el estudio de la perspectiva cónica frontal en el espacio que representa el suelo. Es una composición ecléctica.

### **Análisis**

Presenta una concepción totalmente actual y moderna, no sólo en cuanto al tema iconográfico, sino en cuanto al tratamiento. La Virgen “neogótica”, que también recuerda a las bizantinas, y el Niño aparecen dialogando en el centro. Éste es más niño y menos hombre que en las representaciones clásicas, donde suele estar vestido y la actitud es más sencilla y maternal.

Al igual que en la mayoría de estos temas clásicos iconográficos, la composición es simétrica, pero mucho más arriesgada y avanzada debido a la época.

### **NACIMIENTO DE LA VIRGEN MARÍA**

Un ejemplar:

**Nº 3712** (foto 154). Es un panel de veinte azulejos cada uno de 13,5 cm. de lado, y de 68 cm. por 55 cm. la escena central. Alrededor hay otros azulejos (catorce de 13,5 cm. por 6,5 cm., y cuatro pequeños en las esquinas de 6,5 cm. por 6,5 cm.) formando una orla que aumenta la superficie de la obra a 82 cm. por 68 cm.

El estado de conservación es bueno, con pocos desprendimientos de esmalte, pero sí con bastantes picados y craquelados como defectos de cocción. Algunos azulejos están restaurados.

Es un ejemplar que no tiene firma ni inscripciones, y se considera dentro de la cultura renacentista del siglo XVI.

Sigue el esquema compositivo de la pintura mural italiana (Giotto, Giovanni da Milano, Ghirlandaio): en un segundo término aparece Santa Ana, con rasgos de madurez, en el lecho asistida por otra mujer, que pudiera ser Santa Isabel, después de haber dado a luz a la Virgen María, que está en primer término en el regazo de otra mujer sentada junto al fuego; se representa a su lado otra sirvienta con una toalla y una esponja en actitud de lavarla, que pudieran ser Zoemí y Salomé, las dos comadronas que aparecen en los Evangelios Apócrifos. La Virgen, a pesar de ser una recién nacida, presenta rasgos de persona mayor y saluda o bendice con la mano derecha en alto.



La composición, que sigue la línea diagonal, está enmarcada por un encuadre geométrico conseguidísimo de una gran plasticidad que se repite con formas de camafeos o broches.

Destaca el trazo del dibujo azul y el relleno con colores amarillo y verde. La Virgen es el único personaje que aparece pintado sólo con tonos azules, quizás para que destaque más dentro de la composición.

## **Análisis**

La escena tiene pocos detalles, entre los que se encuentran un brasero para calentar a la recién nacida, en primer término, sustituido por una gran chimenea en la misma representación de la Ermita del Prado, y una bola que la distinguen respecto a otras obras que presentan el mismo tema. Está situada en un interior de habitación cerrada por una cortina verde al fondo. Las figuras se construyen con rasgos anatómicos torpes, no existiendo demasiada perspectiva (destaca la mayor figura del primer plano arrodillada). Es un tema religioso tratado como uno costumbrista.

En esta obra, frente a la de la Ermita del Prado, no aparece S. Joaquín, el padre de Santa Ana. Es de destacar en la representación del Prado la buena perspectiva conseguida y el volumen de las figuras con sus sombras proyectadas sobre la pared que origina la luz de la chimenea. Ambas obras están separadas por tres siglos y medio, del XVI a mediados del XX, por lo que la destreza técnica e interpretativa de los pinceles de Ruiz de Luna se aprecia con mucha claridad en la obra de la Ermita del Prado.

Aunque en los Evangelios no se menciona el nacimiento de María, éste se hizo indispensable en las representaciones de los ciclos sobre la infancia de la Virgen, para los cuales sirvieron como base los textos apócrifos y las leyendas marianas. Se sabe que su padre aparece ya en el siglo XII y fue Joaquín el primer marido de Santa Ana. Éste se casará dos veces más: la segunda con Cleofás y la tercera con Salomé.

Así de esta literatura apócrifa procede todo lo que se conoce de ellos, incluso sus nombres, del Evangelio de la Natividad de María, del Evangelio apócrifo de Mateo y del Protoevangelium de Santiago. El más antiguo de éstos se remonta alrededor del año 150 a.d. En el Oriente el Protoevangelium gozaba de gran autoridad. En el Occidente, sin embargo, fue rechazado por los Padres de la Iglesia. En el siglo XIII, partes del Protoevangelium de Santiago fue incorporado por Santiago de la Vorágine en su “Leyenda Dorada”. Desde entonces la historia de Santa Ana se propagó por Occidente hasta convertirse en una de las santas más populares de la iglesia latina.

El matrimonio de Joaquín y Ana se nos presenta siguiendo las narraciones apócrifas, como de avanzada edad, ya que estuvieron veinte años sin descendencia, de ahí que ella, ya vieja, hiciera un voto a Dios de que si les bendecía en su matrimonio le consagrarían al que naciera, así se decía que *“los hijos nacidos tardíamente de madres que durante cierto tiempo pasaron*

*por estériles, suelen ser personas notables*”<sup>191</sup>. La niña nacería desde el Espíritu Santo y para que no pudiera ser objeto de sospechas malignas se la debió aislar del trato de la gente de la calle.

Muchas leyendas han sido escritas sobre las vidas de San Joaquín y Santa Ana, causando gran confusión entre los fieles. Según una de ellas, Santa Ana concibió a la Virgen Santísima sin concurso de varón, permaneciendo así virgen. Este error fue condenado por la Santa Sede en 1677 (Benedicto XIV, *De Festis*, II, 9).

Ana significa “gracia de Dios” y es el modelo de esterilidad fecunda y de ingenuidad santa. Concibió, dio a luz y comprobó que la criatura era una niña, y la pusieron el nombre de María siguiendo la indicación del Espíritu Santo, situación que se repetirá con ella al concebir a Cristo.

La Virgen María Bienaventurada puso en conocimiento del sumo sacerdote que ella no pensaba casarse, por dos razones: porque sus padres la habían consagrado vitaliciamente al Señor y porque ella misma había hecho voto de virginidad.

La Natividad de la Virgen María representa según la Iglesia católica nuestro renacimiento a la vida de la gracia por medio de la Penitencia (de ahí el rostro triste de las que acompañan en la representación del nacimiento).

## ANUNCIACIÓN

Un solo ejemplar estudiado en el Museo Ruiz de Luna:

Nº 4210 (foto 155). Perteneció a la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, y procede, según Ruiz de Luna, de una iglesia desaparecida de Talavera de la Reina, aunque hay quien dice que su origen está en Marrupe (Toledo). Su autor es desconocido, pues no lleva firma y se mantiene en buen estado de conservación. En el antiguo museo de la Plaza del Pan se situaba sobre un altar en cuyo centro había un óvalo con un “*Calvario*”, que estudiaré más adelante, y dos escudos a ambos lados. Actualmente se encuentra expuesta en la ampliación del Museo Ruiz de Luna.

El evangelio de San Lucas forma la base bíblica de la “Anunciación”; ampliaciones apócrifas se encuentran en el Pseudo-Mateo y en la Leyenda Áurea de Santiago de la Vorágine<sup>192</sup>.

En Nazaret se apareció el ángel a María y la saludó de esta manera: “*Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo, bendita entre todas las mujeres*”<sup>193</sup>.

---

<sup>191</sup> VORÁGINE, Santiago de la (1994): *La leyenda dorada II*. Alianza Forma, p. 568.

<sup>192</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 211.

<sup>193</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 211.

El ángel pudo decir a María: *“El Señor es contigo”*, porque la presencia del Señor en su alma se acreditó sobradamente, dice el mismo San Bernardo, con los cuatro portentos celestiales de que María fue objeto: la santificación de su ser, el saludo del ángel, la intervención del Espíritu Santo, y la Encarnación del Hijo de Dios. Igualmente pudo decir *“bendita entre todas las mujeres”* pues Dios la concedió la virginidad absoluta, fecundidad sin corrupción, preñez sin molestias y parto sin dolor<sup>194</sup>.

Este texto del Evangelio constituye un elogio del comportamiento de la Virgen, de la atención con que escuchó al ángel, de las disposiciones internas de su ánimo y del discurso de su pensamiento. La modestia con que acogió aquel mensaje, oyendo y callando, el pudor de sus sentimientos y la prudencia de su mente, puesto que, razonando, trató de buscar explicación a lo que el ángel le decía.

La turbación de su ánimo procedió no del angélico mensajero *-estas criaturas celestiales éranle ya conocidas, porque con anterioridad habíalas visto muchas veces-*<sup>195</sup>; provino de oír lo que estaba oyendo, porque hasta entonces nunca había oído cosas semejantes. Acerca de esta turbación, he aquí lo que escribió Pedro de Rávena: *“No se impresionó María por ver al ángel, que se presentó ante ella bajo una apariencia dulce y normal, sino por el extraño contenido de su mensaje. La turbación llegó a su alma, no a través de los ojos del cuerpo, puesto que lo que veía era muy agradable, sino a través de los oídos, en cuanto que lo que estaba oyendo resultábale inaudito”*<sup>196</sup>. Por su parte, San Bernardo comenta: *“Turbose por su pudor virginal, pero no se alarmó, porque era mujer de notable fortaleza, ni se asustó, sino que calló, y en silencio reflexionó, dando pruebas de admirable prudencia y suma discreción”*<sup>197</sup>.

María, pues, no abrigó dudas acerca de la viabilidad del mensaje angélico, sino que trató de conocer el procedimiento mediante el cual ella llegaría a ser madre, ya que a la maternidad se puede llegar por tres caminos diferentes: el de la concepción natural o normal, el de la concepción espiritual y el de la concepción milagrosa.

El ángel le contestó: *“El Espíritu Santo vendrá sobre ti”*.<sup>198</sup> Es decir: El divino Espíritu, en virtud de recursos sobrenaturales hará que concibas un hijo. Por eso se dice que Jesucristo fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo.

Seguidamente María, extendiendo sus manos y levantando los ojos hacia el cielo respondió al ángel *“He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra”*<sup>199</sup>.

A partir de la “Anunciación” la vida de María está vinculada a la infancia de Cristo. El momento descrito anteriormente es de sometimiento de María a la voluntad de Dios y se considera como el de la encarnación, significando así el comienzo de la historia cristológica.

---

<sup>194</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 212.

<sup>195</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 212.

<sup>196</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 212.

<sup>197</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 213.

<sup>198</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 213.

<sup>199</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 214.

Esta descripción de la escena que da San Bernardo está fielmente representada en este panel de azulejos.

Es una obra figurativa compuesta por unos 135 azulejos, de 206 cm. por 187 cm., que se concibió como frente de un altar en la colección inicial de Juan Ruiz de Luna por lo que termina por la parte de arriba en un arco de medio punto rebajado, y por tanto, esos azulejos están recortados siguiendo esa forma curva. Esta escena en un principio estaba enmarcada por una cenefa doble de cerámica que no se conserva en el Museo actualmente. El tema tratado está tomado del Nuevo Testamento y está lleno de simbología: la Anunciación, momento en el que se inicia la idea de la Redención. La composición es triangular, con el vértice superior en la paloma, y es prácticamente simétrica, con un jarrón plateresco en el centro, entre la Virgen y el ángel, con una azucena (símbolo de la pureza) o lirios, símbolo de la vida y de la luz, y el Espíritu Santo en forma de paloma mensajera que lanza un rayo a la Virgen. En otros azulejos, como por ejemplo los de la Ermita del Prado, aparece también en el cielo Dios Padre bendiciendo la escena con los brazos abiertos. En la obra del Museo Ruiz de Luna, al lado izquierdo, aparece el arcángel Gabriel señalando con el dedo índice derecho hacia arriba, gesto orante que se utilizaba en la Antigüedad Clásica, y en la otra mano sostiene una vara, como signo de paz, y una filacteria con un mensaje divino: "*Ave Gratia plena*"; por su espiritualidad se le representa sobre nubes pero con forma de hombre. A la derecha aparece la Virgen, que viste de naranja y manto azul que cubre su cabeza, arrodillada delante de un pupitre o atril también plateresco con un libro abierto, con sorpresa mira al ángel y expresa su asombro a través del gesto de las manos. Es de destacar su abultado vientre, que quizás su autor lo acentúa disminuyendo la proporción de la cabeza con el resto del cuerpo. Vuelve ésta hacia el anuncio del Ángel que se representa con colores blanco, naranja y alas azules violáceas. María y el ángel están siempre uno frente al otro.

En el arte occidental encontramos la figura de Dios Padre en la escena de la "Anunciación" a partir de la mitad del siglo XIII. La paloma, casi siempre bajando sobre un rayo de luz, la vemos ya en las ilustraciones de los salterios de la Baja Edad Media y se la representa con más frecuencia que a Dios Padre.

La escena reviste especial importancia para los creyentes, pues representa el misterio de la Encarnación, al concretarse Dios en la persona humana de Jesús, y, si exceptuamos las imágenes de la Crucifixión, la Anunciación constituye la escena narrativa más frecuente en el arte cristiano.

Es una obra de un efecto asombroso y de una clara influencia flamenca, por la minuciosidad en el detalle y la representación de la vida cotidiana, e italiana, sobre todo en la disposición del espacio. Leonardo influirá aportando su delicadeza y movimiento en las figuras, Rafael con los fondos arquitectónicos y Miguel Ángel con el tratamiento de las anatomías. También Tiziano influirá grandemente y pudiera ser que esta obra estuviera basada en la misma del autor que está en la Scuola Grande de San Rocco (Venecia) (foto 155 x) en la que la disposición de las dos figuras es igual y con una actitud casi idéntica, excepto que la Virgen en la obra pictórica mira de frente al Ángel, mientras que en el panel de azulejos se vuelve para recibirle. Los ambientes en que se desenvuelven las historias son interiores cerrados, un cuarto de estar, una alcoba, o el interior de una iglesia, con un deseo de introducir en las escenas de género objetos secundarios, como es el caso del jarrón con flores blancas, símbolo

de la pureza, pintado por Tiziano, que es similar al florero que aparece en el panel cerámico, pero mostrando un paisaje divino al fondo que forma gran parte de la composición de Tiziano, mientras que en el panel de azulejos hay una pequeña ventana arriba, a la izquierda de la composición, que deja ver el exterior con un cielo azul de nubes en espiral de influencia italiana, se llama “veduta” y suele ser una ventana o puerta que le sirve al pintor para señalar la ambivalencia interna-externa de una escena. En el lado derecho hay unas pesadas cortinas de color naranja recogidas y anudadas sobre un fondo verde quizás para mostrarnos algo que no se llegó a pintar por el escaso dominio de la perspectiva que tenían los ceramistas.

En el siglo de Oro se puede hacer una distinción entre cuadro de interior y de exterior, con las diversas combinaciones posibles entre ambos. La forma más común es el cuadro de interior, como es este caso, pues buena parte de las escenas del Evangelio, de la historia de las órdenes religiosas y de la vida de los Santos, suceden entre los muros de un edificio o de una cueva.

En la obra de azulejería de la “Anunciación” ya se aprecia el estudio del detalle del paisaje visto a través del interior con un colorido general policromo en azul, anaranjado, amarillo, verde y reserva de blanco, con dibujo de perfiles en azul.

Existe buena perspectiva y un gran movimiento en la escena que, a pesar de tratar un tema trascendental y espiritual, presenta una forma terrenal y cotidiana.

## **Análisis**

Las representaciones de este misterio se centran en dos momentos distintos de la “Anunciación”. En los múltiples cuadros de Fra Angélico que tratan este tema se reproducen la conversación entre María y el Ángel. La Virgen lleva la cabeza inclinada para demostrar sumisión y humildad y las manos juntas o cruzadas sobre el pecho. También por ejemplo tenemos el cuadro de Murillo en el Museo del Prado. Con la misma frecuencia se representa la sorpresa de María ante la llegada del Ángel y su mensaje en obras de Veronés, El Greco, Ghirlandaio, Botticelli, Matthias Grünewald, que captan el mismo momento que en este panel.

La idea de pintar un cuadro en el exterior en el siglo de Oro es prácticamente inimaginable. El pintor del siglo XVII no parte de la naturaleza para hacer la casa, sino que desde la casa ve la naturaleza. Por tanto, el paisaje en el siglo XVII es sólo un elemento más que se añade al cuadro, un verdadero objeto figurativo. El artista se limita a inventar en ocasiones esa naturaleza.

En la pintura italiana casi siempre es incluido el paisaje, el cual es visible a través de una puerta abierta, por ejemplo en Botticelli, o de una ventana, en Ghirlandaio. En la “Anunciación” de Fra Angélico del Museo del Prado hay un pórtico que sirve de mediación entre el interior, visible a través de una puerta, y el paisaje en que se representa la expulsión de Adán y Eva del paraíso. Un punto culminante de esta evolución es el paisaje en la “Anunciación” de Leonardo del año 1475.

También en la representación de este tema en la Ermita del Prado se pintan dos escenas, la de la Virgen en un interior, a la izquierda de la composición, predominando los tonos fríos y oscuros de los azules, y la del Ángel en el exterior, con tonos luminosos naranjas. En las dos composiciones se representan las escenas separadas por un jarrón de azucenas en medio, ocupando prácticamente el mismo espacio. Sin embargo la obra del Museo Ruiz de Luna se enmarca solo en el interior con la imagen de la Virgen al lado derecho de la composición.

## CALVARIO

Una Placa:

Nº 4512 (foto 156). Medidas 46 cm. por 28 cm. y 1,5 cm. de grosor.

Pertenece al siglo XVIII. Tiene un agujero en el centro para colgar (funcionalidad decorativa). Presenta un estado bueno de conservación, con pocos desprendimientos de esmalte y casi sin picados. El soporte se mantiene bien y sólo está restaurada en el ángulo superior izquierdo, donde también hay una grieta muy visible y ocasionada muy probablemente en su traslado, porque en la colección de Ruiz de Luna expuesta en la Plaza del Pan estaba en perfecto estado.

Es una obra figurativa con el tema barroco de la crucifixión: en el centro está Cristo acompañado de la Virgen y San Juan Evangelista con nimbos, en una composición triangular. Representa la culminación de la idea de la Redención.

La escena se desarrolla al aire libre, sobre una pradera con el fondo de una ciudad elevada en una colina que pudiera ser Jerusalén; el cielo se abre en forma de Gloria entre nubes oscuras que cierran pictóricamente la escena en los ángulos superiores y que simbolizan las profundas tinieblas que, según el relato evangélico, cubrieron la tierra en el momento de la muerte del Redentor, provocando en la escena una sensación de claroscuro. Dado que a los ceramistas no les interesa demasiado captar la perspectiva, quedándose más en el dibujo de primera intención y didáctico, no suelen representar paisajes arquitectónicos y si lo hacen, como en este caso, es un mero pretexto o anécdota.

Pertenece a la serie azul con tonos más claros y oscuros, siguiendo la técnica de la aguada.

En la parte inferior hay una cartela barroca entre “rocaïlles” con la fecha de “AÑO 1766”, aunque sigue el prototipo de figuras del Renacimiento, ya descritas con anterioridad.

El Cristo que aquí se representa no se corresponde con la época barroca en que se pinta sino con el periodo anterior del Renacimiento pues los rasgos exagerados y el gusto por la sangre del Barroco, aquí no aparecen. Este Cristo tiene del primer gótico (siglo XII) la edad viril y que es barbado, los rasgos graves y a la vez serenos, los cuatro clavos y la faja ancha o “perizonium” que deja ver la anatomía del cuerpo, la cabeza en vez de caer sobre su hombro derecho, como era costumbre, lo hace sobre el izquierdo. Del segundo periodo del gótico

tiene la corona de espinas, que incrementa el dolor que trata de reflejar, y las iniciales de “INRI”.

Es una composición simétrica con gran teatralidad en los gestos de los personajes, en la que se sigue la construcción de la sección áurea. La representación de Cristo es realista, con una expresión dramática, enriquecida por la presencia patética de la Virgen y San Juan al pie de la Cruz. Toda la escena está incrementada en sus valores de expresividad por el movimiento y la abundancia de telas y plegados que caracteriza al estilo de esta época.

Al lado derecho de Cristo aparece la Virgen de pie, con el manto muy movido. En el capítulo 19 del evangelio de San Juan dice que permaneció “*de pie a la vera de la cruz*” y “*estaba de pie la Madre de Jesús*”, valientemente erguida y sostenida por la fuerza interior que le proporcionaba su fe, se identifica plenamente con la voluntad de Dios. Guardaba silencio y no desahogaba su dolor proclamando que su Hijo era inocente y padecía injustamente. Estuvo inmersa en su dolor y lloró amargamente hacia dentro, tendía sus manos hacia arriba movida por un profundo anhelo de abrazar a su Hijo, y por más que estiraba los brazos no conseguía llegar con ellos hasta el crucificado.

De tres cosas fue principalmente el Señor injustamente acusado: de que prohibía pagar los tributos, de que decía de sí mismo que era rey, y de que pretendía hacerse pasar por Hijo de Dios.

Según Jerónimo “*Jesús fue entregado a los sayones para que lo azotaran, y éstos con sus zurriagos desgarraron su sacratísimo cuerpo y el pecho que contenía a Dios*”<sup>200</sup>.

En efecto, Cristo fue atormentado, y sus ojos, como describió el “Cantar de los Cantares” en su quinto capítulo, lloraron. “*Subió el Señor a lo alto*”, escribe San Bernardo, “*para que desde lejos pudieran oírle; y gritó su dolor con fuerza a fin de que todos conociesen que sufría; y al clamor unió sus lágrimas, hijas del sufrimiento que padecía*”<sup>201</sup>. Las lágrimas que vertió durante su Pasión fueron producidas por el dolor que sentía.

Cristo fue atormentado en el calvario en su olfato: tuvo que sentir un hedor insoportable procedente de los cuerpos hediondos de los muertos. Aquel lugar se llamaba así porque había en él muchas calaveras de reos que habían sido decapitados allí anteriormente.

También fue atormentado en el gusto, ya que al tener sed le dieron mixtura de hiel, vinagre y mirra.

“*Atormentado en el tacto: la corona de espinas, que según describe San Bernardo, penetraron en sus sienes y le hicieron brotar de ellas sangre en abundancia y punzaron en su cerebro; los escupitajos de los judíos, los insultos de los pecadores, sus pies y sus manos fueron atravesados por los clavos. Su cuerpo fue azotado y su costado atravesado por una*

---

<sup>200</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 218.

<sup>201</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 218.

*lanza. No le quedó más miembro utilizable que la lengua para poder orar por los pecadores y recomendar a su discípulo que cuidara de su Madre*”<sup>202</sup>.

Los judíos creían que el alma podía estar en alguno de estos tres sitios: el corazón, la sangre o la cabeza, de ahí que le maltrataran en todas estas zonas.

San Bernardo nos hace una descripción muy detallada de la iconografía en que se representa a Cristo en la Cruz: “¿Cómo no va a sentirse lleno de confianza y de esperanza quien contemple la disposición del cuerpo de Cristo en la Cruz y lo vea con su cabeza inclinada como para besarnos, sus brazos abiertos para abrazarnos, sus manos heridas para que de ellas broten sus dones, su costado desgarrado para dar paso al amor, sus pies enclavados para indicarnos que no se ausentará ni apartará de nosotros, y su cuerpo tendido sobre el madero como víctima en actitud de permanente inmolación?”<sup>203</sup>.

## **Análisis**

En la Ermita del Prado hay dos representaciones de este tema pero tratadas con los colores de la serie tricolor. En ambas Cristo en la cruz dirige su mirada hacia su madre, mientras que en la representación del museo dirige su mirada hacia el otro lado, es decir hacia S. Juan. Las miradas de los tres personajes son las que crean la dirección espacial de la composición que va descendiendo desde la cabeza de Cristo hacia San Juan, y a la vez hay un movimiento ascendente desde la Virgen hacia su Hijo, creándose así complicidad y tensión en la escena.

En la representación del zócalo de la nave de la epístola de la Ermita del Prado se sustituye la figura de S. Juan Bautista por M<sup>a</sup> Magdalena. En este caso las dos figuras penitentes aparecen sin nimbos y con las manos cruzadas sobre el pecho como meditando, en vez de en alto en señal de súplica, como en la placa del Museo Ruiz de Luna.

## **FRONTAL CON REPRESENTACIÓN DEL CALVARIO Y DOS ESCUDOS SIMÉTRICOS (foto 157 y detalles 1)**

**S/Nº:** Pertenece a la serie policroma cuya conservación es en general buena, excepto en los borde de los azulejos que hay desprendimientos del material y del azulejo en el que se representa el rostro de la Virgen María que está partido en dos. Está compuesto por 136 azulejos que hacen un total de 221 por 104 cms.

El encuadre de las tres escenas que forman esta obra es idéntico a la n<sup>o</sup> 3329 del “*Obispo San Blas, Santa Catalina y Santa Lucía*” que analizaré más adelante.

La perspectiva está mucho más lograda en diferentes planos: un primero en el que aparece la calavera centrada a los pies de la cruz y los tres personajes principales de la escena; un

<sup>202</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 219.

<sup>203</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 223.



segundo plano con arbustos; un tercero con árboles escalonados; un cuarto con edificios que pudieran representar la ciudad de Jerusalén; un quinto con montañas; y el sexto plano que cierra la escena es un cielo casi uniforme.

Formaba parte, como he dicho anteriormente, junto con la “*Anunciación*” de un altar del antiguo Museo Ruiz de Luna de la Plaza del Pan.

## **Análisis**

El estudio de esta obra se debe a la iconografía del Calvario que en rasgos generales es similar a la anterior representación estudiada, aunque en ésta se observa un mayor detallismo y anatomía que nos indican una posible ejecución en época posterior. Además aquí aparecen los tres clavos que sujetan a Cristo en la cruz que se representan a partir de la Baja Edad Media, a diferencia de los cuatro de la obra anterior, y la cabeza del Señor cae hacia su lado derecho donde está su Madre mientras que en la otra representación lo hacía hacia San Juan Evangelista con el que parecía que dialogaba. La composición también es en forma de triángulo.

En cuanto a los escudos pertenecen a la serie heráldica y son los dos iguales.

## **LA PIEDAD**

Un ejemplar:

**Nº 3433** (foto 158 y detalles 1, 2 y 3). Panel formado por 25 azulejos, en una composición cuadrada de cinco por cinco azulejos por cada lado y con un total de 68 cm. por cada uno de los lados.

La conservación de esta obra es buena y no presenta defectos de cocción. Hay algún pequeño desprendimiento de esmalte y picados que se aprecian en los azulejos que no están restaurados. Los que sí lo están presentan zonas mal resueltas, sobre todo en un azulejo central con la mano de la Virgen y en el de su rostro, donde se ve un trazo distinto de dibujo y el color peor difuminado en la cocción. En la parte inferior hay dos azulejos rotos.

Pertenece a la serie tricolor: azules, amarillos y mezclas que dan verdes. Su procedencia es desconocida y data del siglo XVII. No aparece firmada.

El tema está representado por la Virgen que sostiene arrodillada el cuerpo de Cristo muerto en el descendimiento de la Cruz, en un interior muy recargado de detalles y con una clara influencia flamenca. La estructura compositiva es triangular, con el vértice superior en la cabeza de la Virgen, y los otros dos en la cabeza de Cristo y en sus pies.

Esta obra está plagada de simbologías: las siete espadas se clavan en el corazón de María. A la derecha están cruzadas dos lanzas y el martillo, las tenazas y los clavos de la pasión de Cristo y se lee IHS (trigrama) y MA (posiblemente abreviatura de María).

Se sabe que rodeaba el cuadro una cenefa estrecha de roleos vegetales que ha desaparecido.

La perspectiva pretende ser cónica frontal pero es irreal y no es buena: el suelo aparece con motivos cerámicos geométricos desordenados, sin regirse por las leyes de este sistema.

La ambientación en vez de quietud por el tema que expresa, nos produce un movimiento inestable debido a la relación entre las figuras: Cristo parece que estuviera apoyado de costado en el suelo, más que en el cuerpo de su madre, pues ésta no manifiesta esfuerzo, pero sí dolor. La anatomía no es buena ya que hay gran desproporción entre pies y manos, y algunas partes del cuerpo están vistas de frente y otras de perfil, como es el caso del torso de Cristo que está de frente y las piernas de lado.

El dibujo es de una ejecución muy rápida y cuidada, sólo centrado en lo que interesa, sin darle importancia a lo anecdótico, pero sí al dramatismo y a la simbología del mensaje. Todo está silueteado en azul y relleno de colores planos, excepto la piel de los personajes donde hay reserva de blancos, y sólo algún sombreado con aguada azul.

## **Análisis**

La representación del mismo tema en el atrio de la Ermita de El Prado es más clásica y convencional; la Virgen entronizada con Cristo sentado sobre ella, que acaba de descender de la cruz, aparecen rodeados de un paisaje exterior, con rostros serenos, frente a la representación del Museo Ruiz de Luna donde Cristo está en el interior de una habitación tumbado sobre el suelo con una actitud de ambos personajes muy dramática y simbólica.

Este tema se basa en el ideal de belleza del Renacimiento donde predominan tres armonías:

Primera armonía: los ejes del cuerpo de Jesús (líneas quebradas) se contraponen a los pliegues curvilíneos y angulados del vestido de la Virgen.

Segunda armonía: el brazo derecho de Jesús cae inerte. Éste se contrapone al brazo izquierdo de la Virgen, que está lleno de vida y le sujeta con fuerza.

Tercera armonía: los pliegues de la Virgen María con oquedades forman contraste de claroscuro, éstos se contraponen a las superficies claras y desnudas del cuerpo de Jesús.

## **RELIEVE DEL DESCENDIMIENTO (foto 159)**

Un solo ejemplar cuyas medidas son 25 cm. de ancho por 45cm. de alto.

Es una obra de 1940 hecha en esmalte de cobre por Rafael Ruiz de Luna en el alfar de Nuestra Señora del Prado, basándose en el molde de barro que hizo el escultor Restituto Martín Gamo.

Se conserva en perfectas condiciones expuesta en el Museo.

Destaca el gran movimiento y tensión que presentan las figuras, con un claro alargamiento anatómico que recuerda a las pintadas por el Greco, que envuelven la escena principal del descendimiento de un Cristo frágil y moribundo, dentro de una estructura compositiva en forma de aspa.

En esta composición relacionamos los elementos o figuras que están cercanas entre sí, su posición, tamaños y dirección, de manera que percibimos cierta continuidad entre ellas. Nuestra vista, dejándose llevar por un hilo conductor imaginario, va pasando de un personaje a otro, creando un recorrido visual que enlaza cada figura con las restantes, empezando por la que sostiene a Cristo en el ángulo superior izquierdo, hasta llegar a la imagen inferior derecha arrodillada que cierra la escena.

### **Análisis**

También en el zócalo del pórtico principal de la Ermita de El Prado se representa el tema del Descendimiento, en esta ocasión es un panel cerámico de la serie polícroma con cuatro personajes masculinos, entre ellos S. Juan y los santos varones que sostienen el cuerpo de Cristo inerte, y tres figuras femeninas, llamadas las tres Marías, en la parte baja de la escena que le lloran.

Durante el descendimiento estaban presentes, entre otros, María Magdalena, María, mujer de Cleofás, hermana de la Virgen María y María Salomé, madre de San Juan, además de Nicodemo y José de Arimatea que descendieron a Jesús de la cruz, pusieron la escalera primero detrás y luego delante de la cruz, subiendo unos lienzos para ayudarse para bajar el cuerpo. Esta iconografía aparece en las dos representaciones tratadas.

### **PLACA EUCARÍSTICA**

Un solo ejemplar:

**Nº 4211** (foto 160). Mide 21,6 cm. por 17,3 cm. y 1,1 cm. de grosor.

Pertenece a la cultura barroca de principios del siglo XVIII, por el tema tratado y por el colorido. No tiene autor conocido.

Es una obra muy bien conservada, sin picados ni desprendimientos en el esmalte y, por tanto, sin restaurar. En la parte inferior tenía una franja de color azul verdoso que se cortó porque se pintó probablemente sin ningún motivo concreto.

Es de la serie policroma con perfiles en manganeso (colores más apagados en una primera cocción) y naranja (en una segunda cocción). La gama de azules se da en las nubes y en las alas de los ángeles, es decir en todo lo que simboliza lo espiritual; el fondo es amarillo y el resto, cuerpos, caras y copón tiene tonos marrones, naranjas y dorado. Los querubines se pintan en verde y el sombreado de los ángeles con rayado naranja. Todos los colores utilizados son muy puros, usando tintas planas.

La composición en círculo es totalmente simétrica y con un dibujo rápido y de poco detalle, casi caricaturesco. Existe un gran convencionalismo en la representación simbólica de los ángeles y las nubes.

No hay pretensión de crear espacio, el fondo tiene una sola tinta y por tanto se prescinde de la perspectiva, sólo hay un primer plano con el tema central y unas nubes que cierran la escena. Alrededor hay una hendidura en el barro como si fuera un marco.

Aparecen diez personajes flotando o suspendidos en un espacio ficticio: dos ángeles turiferarios centrales de pie con incensarios guardando la custodia que está sostenida por un pie que descansa sobre tres querubines; cinco más rodean la escena central, tres por encima y dos por debajo.

Esta placa del Sacramento fue también reproducida en el alfar de los Ruiz de Luna, según Natacha Seseña.

## **Análisis**

El ángel turiferario ha de entenderse como el miembro de una pareja, cuyo otro componente se encontraba a su derecha. Ambos con sus poses simétricas señalaban algo, puesto que entre ellos debía de encontrarse el sagrario, al final de un pasillo que conducía al mismo. Los ángeles reproducen unas esculturas que son muy frecuentes en los retablos andaluces, las de los ángeles con la iluminación. De ahí su acentuado volumen, imitando a estas esculturas. Portan los incensarios que durante la liturgia balancean constantemente los acólitos para extender su aroma. Los dos ángeles son de belleza casi femenina y fueron muy alabados a lo largo de su historia; recuerdan mucho la manera de concebir pictóricamente a los ángeles turiferarios del maestro Zurbarán (foto 160.a). En ambos casos, sus ropajes destacan por el tratamiento a base de líneas naranjas siguiendo el volumen de los cuerpos.

## **PASTOR PRESENTANDO EL CORDERO MÍSTICO**

Una sola placa:

**Nº 4035** (foto 161). Medidas 22,4 cm. por 17,8 cm. y 0,7 cm. de grosor. Data de finales del siglo XVII y principios del XVIII y es de autor desconocido.

Su estado de conservación es bueno, sin picados, y por ello sin restauraciones. Es una pieza bien cocida y solo rota en la esquina superior derecha y con algún punto pequeño saltado de esmalte.

Pertenece a la serie policroma con azul cobalto, amarillo, naranja y manganeso en perfiles.

La composición, al igual que la mayoría, tiene simetría axial con un paisaje convencional que cierra simétricamente la escena con unas nubes y arbustos en espiral y dos pájaros a ambos lados.

Iconográficamente la figura de Juan el Bautista se da en esta placa devocional como una persona joven, con el pelo largo y la aureola divina, vestido con pieles (amarillo) y manto (naranja), lleva en la mano izquierda una cruz con una filacteria y una leyenda alusiva al Cordero: “Aleluya al cordero” y con el dedo índice de la mano derecha indica hacia arriba bendiciendo. Abajo y a su derecha, caminando hacia delante, hay un cordero simbólico y divinizado por la áurea que representa a Jesús. Ambos se miran mutuamente.

La composición es vertical, tendiendo a la diagonal indicada por el movimiento de las figuras y por la cruz.

### **Análisis**

San Juan Bautista tiene una expresión melancólica, mirando al cordero que simboliza su futuro martirio y muerte, y por ello se identifica a S. Juan y a Jesús, pues ambos murieron víctimas inocentes por la salvación del mundo. En su mano izquierda lleva la cruz de cañas que se fabricó durante su retiro en el desierto.

El paralelismo entre un cordero y Jesús nos recuerda que la Eucaristía es la actualización del auténtico sacrificio en el que Jesús se entrega a los demás.

Este tema se humaniza en las representaciones pictóricas de Caravaggio, Ribera o Zurbarán.

### **PELÍCANOS**

Un panel:

**Nº 3645** (foto 162). Está compuesto por 56 azulejos de 14 cm. de lado cada uno, dispuestos en filas de 8 de largo por 7 de ancho, con una medida total de 112 cm. por 98 cm. Los azulejos de las dos filas que rematan el panel a la derecha y a la izquierda son más estrechos quizás por motivos de adaptación al lugar en que se colocaría.

Se reconstruyó por Juan Ruiz de Luna, partiendo de muy pocos azulejos originales. Éstos se aprecian por detrás con su marca de cocción que son cinco círculos concéntricos y en el del

centro aparece la marca del autor con la media luna y bordeando este pequeño círculo central, el nombre de Talavera.

Su estado de conservación actual es bueno. Antes de exponerla en el Museo tenía la franja horizontal central mal y diversas zonas restauradas que estaban rotas, picadas, craqueladas o con desconchones de esmaltes. El trabajo de reintegración estaba hecho de forma incorrecta pues la pasta resanadora estaba sin pintar o con un tono plano verde, amarillo o azul, y sin vidriar.

Se desconoce su autor y procedencia, pero se fecha en el siglo XVIII, concretamente en el año 1754, inscripción que aparece abajo en el centro. Se parece mucho al pelícano de la predela del Retablo de la iglesia de Castillo de Bayuela.

Es de la serie polícroma sobre cubierta estannífera: verdes, azules, amarillos, naranja y manganeso en perfiles y letras.

La escena (foto 162, detalle 1) se centra en un círculo donde aparece un pelícano con sus seis polluelos que están rodeándole y los alimenta con su propia sangre. Es una composición muy naturalista. Este animal representa a Dios y los pequeños a los hombres, y por su simbología se ha encuadrado dentro de la azulejería figurativa.

Los colores de los cuerpos de los animales son el manganeso, y en los picos y patas el amarillo; el suelo sobre el que descansan tiene los colores verde y azul con sombreado.

Debajo de esta escena siguiendo la forma semicircular se lee: “SANGUINEM EIS DEDISTI BIBERE: / VT VITAM ABEANIT (debería decir HABEANT) / Apoc. c. 16 v. 6.” (Les diste a beber sangre para que tengan vida), con diferente tipo de letra (foto 162, detalle 2).

Alrededor, y cerrando la escena central, hay una rocalla barroca muy recargada, con estructura simétrica, profusa y con conchas, que se entrelaza con la composición central. Los colores que destacan en ella son los azules, amarillos, naranjas y verdes.

## **Análisis**

Los símbolos cristianos, como los de tantas otras culturas y religiones, beben de otros paganos, absorbidos e integrados ante la resistencia de los hombres a abandonar sus referencias de siempre.

La tradición cristiana, precisamente por esto, a partir del medioevo, comenzó a utilizar el pelícano como símbolo eucarístico, viendo en su sangre vivificadora la figura de la sangre redentora de Cristo.

El pelícano místico es una gran ave que abre su pecho para alimentar con su sangre a sus polluelos, de la misma manera que Cristo da la vida por nosotros para que podamos tener vida eterna. Aquí se manifiesta la idea de que nuestra alma no pueda vivir sin el alimento de la eucaristía.

Esta creencia ya viene de los egipcios que decían que este animal simbolizaba la compasión, pues en los 120 días que duraba la incubación, no se alejaba del nido más que lo imprescindible. Si no encontraba nada que dar como alimento a sus hijos, se hería con el pico la pata y con la sangre alimentaba a sus polluelos, pues no podía dejarlos morir de hambre.

### **3ª ESTACIÓN DE VÍA CRUCIS (Caída de Cristo)**

Único ejemplar:

**Nº 3088** (foto 163). Es una placa con medidas de 25,5 cm. por 18 cm. Su estado de conservación es regular ya que no está restaurada y presenta bastantes picados, desconchones y pérdidas en las esquinas, aunque no tiene defectos de craqueladuras.

Es del siglo XIX, sin autor conocido, aunque pudiera pertenecer al alfar de Ruiz de Luna.

Se enmarca en la serie policroma con una gran variedad de tonos: azules, marrones, amarillos, verdes, naranjas, reservas de blanco y perfiles en manganeso.

La escena aparece numerada con el III romano en la parte superior: es la caída de Cristo con la cruz a cuestas y los soldados romanos flagelándole. Hay ocho personajes a ambos lados de Cristo: siete con casco y el segundo por la derecha con turbante árabe que sujeta la cruz; y son tres los que le azotan.

Cristo está en el centro de la composición con túnica azul muy naturalista y conseguida, caído en posición horizontal boca abajo, con la cruz sobre Él en oblicuo. Su gesto es de dolor y con la corona de espinas parece estar apesadumbrado por llevar a cuestas todos los pecados del hombre. La figura de Cristo, distorsionada por el peso de la cruz que se le obliga a llevar, se abate sobre el espectador de manera muy similar a la de las estatuas que se llevan en procesión por las calles de las ciudades españolas durante la Semana Santa.

Los personajes tienen un gran movimiento y una anatomía y perspectiva bien conseguidas. Sus rostros son muy emotivos: bocas abiertas, ojos caídos, cejijuntos, etc. Portan espadas y escudo (izquierda) y al fondo a la derecha hay un estandarte movido por el viento.

La composición, que sigue la construcción de la sección áurea, es cerrada en semicírculo por la agrupación de los personajes en torno a Cristo caído y por las esquinas inferiores se completa con dos personajes que se adelantan con una pierna. En el primer término y a escasa altura hay elementos vegetales de flores, follajes y rocas que nos indican que la escena se desarrolla en el exterior.

## **Análisis**

Una representación del mismo tema aparece en la Ermita de El Prado pero en este caso con menos agresividad en el rostro de los guerreros que no portan lanzas, como en la del Museo Ruiz de Luna, y con el rostro de Cristo menos emotivo.

Hay otro ejemplar cerámico similar en la iglesia de San Francisco en Talavera de la Reina que lo hace Arroyo (foto 163.a).

La iconografía de esta obra representa la primera caída de Cristo, abrumado por el tormento, desolado en la soledad y la situación límite de la impotencia de un hombre a quien nadie tiende una mano. Con un latigazo le obligan a reunir fuerzas para emprender de nuevo la marcha.

La descripción dramática de esta obra nos muestra el diálogo con Cristo mismo, desde la fe y la compasión cristiana. Se trata de presentar a Jesús como víctima, que mira por el mundo y sus pecados.

## **SAN JOSÉ Y EL NIÑO CON SANTA BÁRBARA**

Un solo ejemplar:

**Nº 4531** (foto 164). Es un azulejo cuadrado de 20,8 cm. de lado y 2,2 cm. de grosor.

El estado en el que se encuentra es bueno con alguna restauración en la parte inferior de la obra, en una grieta en el ángulo derecho y en la túnica de Santa Bárbara. Tiene poquísimos desprendimientos de esmalte y algo más de picados por defectos en la cocción.

Data del año 1757 que aparece escrito en una cartela elíptica central en la parte inferior del azulejo. Es de autor desconocido, aunque parece que está firmado ilegiblemente en la parte inferior derecha.

Pertenece a la serie policroma con los perfiles en manganeso y el resto con colores azules claros y oscuros, amarillos, naranjas y reserva de blanco. Aparece también el verde de cobre, color que se incorpora a la paleta talaverana posteriormente.

La obra se centra en un exterior con paisaje convencional de arbustos y flores en primer término y al fondo (con el color más difuminado para conseguir la perspectiva) montañas con mucha reserva de blanco, por lo que dan la sensación de que estuviesen nevadas en un entorno de paisaje primaveral sugerido por la gama de amarillos, ocre, marrones y azules. Arriba, y rematando la escena, está el cielo abierto con las nubes que nos sitúan en el terreno espiritual, como en otras muchas obras, en color azul bordeadas de naranja dando la sensación de que el sol está detrás.



Los personajes se representan así: San José con el Niño en brazos está a la izquierda y a la derecha Santa Bárbara con sus atributos: la torre y la palma del martirio. Ambos están de pie y de frente, con la áurea de santos punteada y rellena de color azul.

La figura de San José, en primer término, con manto amarillo y túnica azul, presenta una desproporción anatómica, con la cabeza muy grande y las manos y los pies muy pequeños. Tiene cogido al Niño con la mano izquierda y ambos se miran aunque mantienen una posición irreal puesto que el pequeño parece que está recostado sobre su Padre y éste no manifiesta el más mínimo esfuerzo. Como síntoma de afectividad entre ambos, el Niño está tocando la barba del santo, que porta en su mano derecha la vara florida.

Santa Bárbara está en segundo plano y por tanto tiene un tamaño más pequeño pero con más proporción anatómica, aunque con una cabeza muy pequeña. El rostro y las manos no tienen casi color apareciendo el blanco estannífero del azulejo, el vestido y el manto (restaurado con pintura sobre el esmalte) son azules y los adornos del vestido con tonos amarillos. En la mano derecha lleva la palma y con el brazo izquierdo sostiene la torre. El sombreado, que aparece en zonas concretas como las mangas, se consigue con líneas paralelas naranjas tan usadas por estos ceramistas.

## **Análisis**

La escena es poco convencional, ya que presenta a dos personajes que en principio no tienen relación y esto puede ser un motivo para pensar que fuera un encargo.

La iconografía de Santa Bárbara se comentará en las obras siguientes estudiadas.

En cuanto a S. José, uno de los tipos iconográficos más difundidos es el que se muestra con el Niño en brazos, imagen que apela a lo sentimental, resaltando la cercanía y el cariño entre ambos.

Los atributos característicos de S. José son la vara florida que se cree que es de almendro, muchas veces suplantada por la azucena o lirio, símbolo de la pureza y castidad, y las herramientas propias de su oficio de carpintero. A veces, la paloma del Espíritu Santo aparece sobre las flores de la vara.

En relación a la vestimenta, José suele representarse con un manto que cae desde sus hombros y una túnica.

## **SANTA BÁRBARA**

Dos ejemplares:

**Nº 4502** (foto 165) de 35 cm. por 25 cm. y 1,4 cm. de grosor y **nº 4217** (foto 166) de 22,2 cm. por 19,2 cm. y 2,1 cm. de grosor. El primero es del siglo XV e inicios del XVI y el otro de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, y en ambos casos no se conocen los autores.

El segundo está bien conservado, excepto en los bordes donde tiene algún roto, desconchones o falta de esmalte. No está partido por ningún sitio y tiene escasos puntos de picado. Se encuentra sin restaurar.

El ejemplar nº 4502 está peor conservado y sí tiene restauraciones por el reverso en una grieta que le divide en dos partes. Alrededor el esmalte presenta un tono gris azulado desconchado y líneas de óxido que demuestran que hubiera podido estar adherido a un marco o hueco. Los picados son abundantes, sobre todo por la zona central de la pieza.

La escena se desarrolla prácticamente con la misma composición en ambas obras: existe una gran simetría en la distribución de los elementos del tema y la Santa aparece en primer término, centrada sobre un montículo con los dos emblemas en las manos: en la derecha la palma del martirio, símbolo de la vida eterna, y en la izquierda sostiene la torre cilíndrica que se apoya en la cadera, bastante más grande en la placa nº 4502, con la que realmente no podría. Va caminando de frente hacia la derecha con el manto recogido en su mano izquierda.

Por arriba terminan ambas composiciones con las nubes de la gloria y además con querubines en la nº 4217. El paisaje se cierra por el otro lado izquierdo con nubes, montañas y vegetación y en el nº 4217 con otra construcción arquitectónica que podría ser una pequeña iglesia.

La perspectiva está bien conseguida, no sólo por la variación de tamaños sino también por el claroscuro utilizado. Los dos son de la serie azul: el color se aclara con agua para crear profundidad y en los primeros planos y en los perfiles es más oscuro. Se aprecia el uso de pinceles de diferentes grosores. El color se diluye o difumina en los últimos planos, sin embargo en la nº 4502 la perspectiva está menos conseguida por el uso más intenso del azul en todos los planos y por la menor variedad de tonalidad, y, aunque tiene menos dibujo, la pincelada es mucho más suelta.

En la placa nº 4217 lo que interesa destacar más (la Santa, la pequeña escena y el primer término de piedras y suelo) está pintado con el color azul cobalto más intenso o sobrepintado. Santa Bárbara, en primer término, se distingue por su serenidad, dulzura y por su postura natural y cómoda aunque un poco estática, frente a la placa nº 4502 que tiene un manto y una postura más movida, además de una mirada más mística. El tratamiento anatómico de las santas en ambas placas es bueno.

## Análisis

Siguiendo la costumbre renacentista de ilustrar una escena como una historia contada con sucesivos momentos, como ya representara en Padua por ejemplo Tiziano en “El milagro de la mujer herida” (1511) (foto 166.a), aparece en esta placa cerámica talaverana en segundo término y a la derecha la escena del martirio que sucede con anterioridad a la escena principal del primer término: Santa Bárbara arrodillada y su padre con capa y espada. Sobre esta pequeña escena se representa una tormenta con nubes y rayo que hiere al que la va a ejecutar, que plásticamente ayuda a dirigir la mirada del espectador, siendo mucho más convencional en la nº 4217 representado como un signo gráfico, y en la otra obra la pincelada gruesa es mucho más suelta y casi impresionista. En esta zona de la placa nº 4502 no aparecen construcciones arquitectónicas, sin embargo en la otra placa sí se representa la torre medieval de una manera simbólica pues parece una pieza de ajedrez con poco apoyo en la tierra. Ésta representa la altísima torre donde el padre de Santa Bárbara, Dióscoro, hombre noble y muy rico, la encerró para evitar que cualquier varón viera su extraordinaria hermosura.

La reclusión del mundo en una torre, ermita o celda cuya puerta se tapaba (de ahí el nombre de “emparedados” que recibe en Castilla) conoció su apogeo en los siglos XIV y XV.

Esta escena pequeña sobresale por su gran detallismo, movimiento y expresividad.

Santa Bárbara se consagró a la meditación de las cosas divinas y al estudio de las artes liberales y sufrió mucho por sus ideas avanzadas y por contradecir a su padre en la creencia de que la divinidad no puede identificarse con las imágenes de madera o piedra labradas por los hombres y, por tanto, a las que no se puede adorar. Por ello padeció muchos tormentos por el nombre de Cristo aunque ya nos dejó dicho en el Evangelio: “*Quien por mí perdiera la vida temporal, conquistará otra vida mucho más valiosa y eterna*”<sup>204</sup>.

Las tres ventanas que aparecen en la torre simbolizan las tres personas en una: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. La tercera ventana fue motivo de disputa entre Santa Bárbara y su padre puesto que éste dejó dicho a los obreros que construyeran sólo dos y la Santa les dijo que colocaran la tercera porque: “*para que el hombre esté iluminado necesita que la luz llegue hasta él a través de tres ventanas*”<sup>205</sup>.

Al oír esto su padre, en un arrebato de cólera, desenvainó su espada con intención de matarla, pero en el momento en que iba a hacerlo se escindió un peñasco, se apoderó de la joven que estaba orando, la cobijó en su interior y la trasladó a la cima de un monte en el que había dos pastores apacentando sus respectivos rebaños.

Jesucristo, al ver este y otros tormentos cometidos por Dióscoro contra su hija al detectar que ésta era cristiana, se presentó ante la santa y le dijo: “*Hija mía, sé fuerte, ten confianza. El testimonio de fe que estás dando con estas torturas constituye un motivo de inmenso gozo en el cielo y en la tierra. No tengas miedo a las amenazas de este tirano: yo estoy contigo*”<sup>206</sup>.

---

<sup>204</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 898.

<sup>205</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 900.

<sup>206</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 901.

Dióscoro, para ejecutar por sí mismo la sentencia, se hizo cargo de su hija y la condujo hacía un monte que había en las proximidades. Al llegar a la montaña su padre desenvainó la espada y degolló a su propia hija, momento éste que se representa en ambas placas cerámicas. Cuando bajaba de regreso a su casa por la ladera de la montaña, cayó sobre él desde lo alto del cielo un fuego misterioso que lo abrasó y consumió tan absolutamente que en el lugar donde esto ocurrió no quedaron ni las cenizas de su cuerpo.

El triunfo de la cristiandad representado en la Santa conduce, al igual que en otras obras, a veces a la virginidad o al martirio, simbolizado en este caso con la palma como signo de victoria del cristianismo y la torre representando el mal de la Santa.

Estas placas de Santa Bárbara muestran su iconografía habitual. Hay que tener en cuenta que ésta era muy venerada entre las gentes por ser protectora contra las tormentas atmosféricas. De ahí que aparezca un rayo que abre el cielo nuboso. También es la patrona de la artillería, de los fundidores, de los arquitectos, ingenieros de minas, etc., por ello suele aparecer un cañón como atributo suyo, aunque en estas obras no sea así.

Otra placa con el tema de Santa Bárbara aparece en una de las torres que queda de la antigua muralla de Talavera de la Reina, utilizada como polvorín, donde hoy se encuentra la Oficina de Turismo.

## **SANTA JUSTA Y SANTA RUFINA**

Dos placas:

**Nº 4506** (foto 167) de 34,5 cm. por 24,5 cm. y 1,3 cm. de grosor, en una forma rectangular irregular y **nº 4702** (foto 168) de 40,5 cm. por 30 cm. y 1,8 cm. de grosor.

La primera de las dos presenta una conservación regular puesto que ha sido restaurada en los dos ángulos superiores y se han caído las partes añadidas. También arriba y en el centro hay un desconchón restaurado. Queda patente que es una pieza decorativa al llevar en la parte superior dos agujeros para colocar un cordón para colgarla.

La otra placa está bien conservada. Solo hay dos puntos de picados y algún desconchón de esmalte en la parte inferior, de los cuales un trocito de la izquierda está restaurado, y también el esmalte del fondo de color amarillo está un poco saltado por arriba a la derecha. El barro usado en esta pieza está muy bien cocido, pulido y molido con un tono amarillo. Está expuesta al lado izquierdo de la entrada al Museo Ruiz de Luna, sostenida por cuatro grandes clavos simétricos que con el tiempo podrían oxidarla.

Son de épocas diferentes, la primera se enmarca dentro de la cultura barroca (año 1773 ¿1703? en el ángulo superior izquierdo) y la segunda en la primera mitad del siglo XX que parece que es copia o se inspira en una obra similar hispalense que reproduce el lienzo de Murillo (1665-66) del Museo de Bellas Artes de Sevilla (foto 168.a).

El autor de la más antigua es desconocido, pero el de la otra es Juan Ruiz de Luna Arroyo que firma en el ángulo inferior derecho con el nombre de Talavera debajo, y a la izquierda el escudo de la casa de los Ruiz de Luna.

La primera pertenece a la serie azul (color mate poco intenso y con escasos tonos oscuros y claros y perfiles en azul) y la segunda a la serie policroma (una paleta muy variada: rojo, marrón, anaranjado, amarillo, azul, reserva de blanco, y perfiles en manganeso y azul), con unos tonos muy logrados y con una buena técnica de ejecución al agua.

En la placa nº 4506 el colorido azul está muy apagado por el vidriado tan intenso que tiene. Se nota el dominio de la técnica del pintor, con menos dibujo de línea y más soltura con el pincel, sobre todo en el manto de la Santa de la derecha está muy conseguida.

La placa del siglo XX es más pictórica que dibujística. En ella hay una gran maestría con el pincel y un dominio del color que está tratado como si estuviese ejecutada con pinceladas de acuarela muy finas y sutiles. Presenta grandes detalles y una perspectiva muy conseguida con tonos difuminados y claros. Es de destacar el fondo plano amarillo que enmarca perfectamente la composición y supone un gran alarde pictórico. La escena parece costumbrista si no fuera por las nubes que la enmarcan, que le dan un aire divino, frente a la otra placa que es puramente religiosa por el nimbo que está sobre las santas y por los querubines.

La composición de ambas obras es simétrica encuadrada en un paisaje exterior de montañas lejanas poco pronunciadas. En ese paisaje aparece en primer término, a la izquierda de la placa más moderna, una portada. Las dos santas se suelen representar juntas y sostienen de frente, como eje central, una torre que representa, en el caso de la placa más moderna, la Giralda de Sevilla de una manera muy fiel (en alusión al milagro que se produjo cuando, con motivo del terremoto de 1504, dichas santas sostuvieron la torre hispalense), con buena perspectiva y con detalles arquitectónicos; en la placa más antigua tiene cuatro cuerpos barrocos con cúpula y veleta, con un claroscuro muy acentuado, pero no se identifica con la Giralda. Las santas no manifiestan ningún esfuerzo y el monumento constituye un símbolo que está sostenido con ambas manos de las santas de una forma más real en la obra más moderna; esto no ocurre en la placa nº 4506 que es agarrada sólo con una mano de cada una de las santas. Además otro factor importante es la proporción que existe entre la torre y las figuras: en la obra más actual la torre es de un tamaño más pequeño que en la otra lo que le confiere un carácter de objeto mueble y por tanto más llevadero entre ambas figuras.

Otro símbolo que destaca es el de la palma del martirio, con la que se manifiesta el triunfo del cristianismo, que llevan las santas en su mano derecha, en el caso de la placa nº 4702, o en las manos que quedan hacia el exterior de la escena en la placa más antigua, detalle que hace de ésta una composición mucho más simétrica que la obra del siglo XX. Otros símbolos que también identifican a estas dos figuras son el león que lame sus pies y un ídolo mutilado de terracota o los cascotes de la diosa romana a la que negaron culto, que en estas dos obras no aparecen.

En ambas placas las dos mártires tienen una gran semejanza entre sí, quizás para manifestar su parentesco de hermanas, no sólo entre sus actitudes, sino también en cuanto a su vestimenta, por eso no se sabe quién es cada una de ellas, ya que no tienen atributos que las diferencien.

En el caso de la obra más antigua, ambas figuras son prácticamente iguales, por lo que probablemente se hiciera con estarcido simétrico: las dos visten túnicas talaras y palias muy amplias de las mujeres romanas, con un puño en la manga con forma de gorguera. Las dos llevan el pelo suelto sin cubrir con velo, como en la placa más moderna, con una flor adornando la oreja; una corona de rosas como nimbo les confiere el carácter de mártires y vírgenes. El dominio de la anatomía no es bueno, manifestándose en la extraña posición de los pies, muy pequeños con respecto al resto del cuerpo.

En la placa más actual las figuras son terrenales y visten al modo de matronas romanas, no llevan nimbo y su actitud y colorido de ricas vestimentas las diferencia: las dos van ataviadas con largos vestidos con faldas en el mismo tono (gamas de manganos o morados, y tostados u ocre), la de la derecha con mangas largas azules y cuerpo verdoso, y la de la izquierda con tonos rojos, violetas y azules verdosos apagados o rebajados por transparencias. Ambas cubren su pelo suelto con un velo. Además visten mantos muy movidos con grandes pliegues muy naturales, en tonos rojos y ocre recogidos en el brazo izquierdo, en el caso de la de la derecha, y en la otra con tonos ocre y amarillos.

Son de destacar los rostros de las figuras de la placa del siglo XX puesto que tienen muchos detalles y podrían ser retratos; la de la derecha tiene la cara ligeramente inclinada y una expresión muy dulce; la de la izquierda tiene rasgos de mujer lozana andaluza.

Entre las dos figuras de la placa nº 4506 se representa un pequeño bodegón con objetos de la época recordando su trabajo de alfarería hispalense, como son una jarra de bola, un especiero y otra jarrita en bandeja. Y en la placa del siglo XX aparecen más objetos: a la derecha, en primer término, un tazón con plato, jarra y cántaro, con tonos ocre muy variados, y entre las dos figuras hay tres vasijas.

Ambas composiciones se cierran por la parte superior con la gloria representada por nubes azules en las esquinas, y además, en la placa más antigua, con dos querubines en cada ángulo y rayos por el centro.

## **Análisis**

La Cofradía de las Santas Justa y Rufina, mártires sevillanas, vecinas de la Híspalis en el siglo III y huérfanas de un alfarero, ya eran patronas del gremio de olleros en la ciudad del Guadalquivir, en Lisboa y en México (Nueva España) y en el siglo XVII se constituyó con sede en el convento de la Santísima Trinidad previa licencia del Arzobispo de Toledo, señor de la villa. Hoy siguen siendo patronas de los alfareros, cacharrereros y cantareros y su fiesta se celebra el 19 de julio.

Estas dos hermanas alfareras sevillanas, debido a la firme educación cristiana, se negaron a tomar parte de las idólatras fiestas que todos los años se celebraban en honor de Venus, de manera que no rindieron culto a ese ídolo y no pagaron una limosna para la festividad. Sin embargo este hecho hizo que gran parte de los idólatras rompieran parte de las piezas cerámicas de las Santas, y éstas, a su vez, destrozaran la imagen de Venus. Tras el incidente ambas fueron llevadas ante Diocleciano que protagonizó la última gran persecución a los cristianos en el imperio romano, emitiendo una serie de edictos donde se revocaban todos los derechos de los cristianos y exigían a la vez que cumplieran con las prácticas religiosas tradicionales.

Para entender mejor su martirio el historiador Antonio Morales dice: “...Según las actas del martirio y los textos de la España Sagrada del padre Flórez, las dos hermanas se dedicaban al comercio de loza. Con motivo de la procesión de la diosa Venus Salambona se negaron a ofrecerle sus productos, derribando y destruyendo la estatua. Fueron apresadas y conducidas ante el gobernador Diogeniano, quién las atormentó y obligó a cruzar descalzas Sierra Morena durante su viaje. Posteriormente fueron devueltas a la prisión, donde murió Justa, mientras que Rufina fue arrojada al anfiteatro ante un león, el cual la dejó ilesa, siendo luego decapitada y arrastrado y quemado su cuerpo por la arena”<sup>207</sup>.

En la Colegiata de Talavera de la Reina, en el frente de la antigua capilla de San Francisco, hoy llamada del Cristo del Mar, está un delicado altar de alfarería con fino retablo en color azul cobalto con distintas tonalidades, destacando el más fuerte para las Santas que están en primer término con la mirada ligeramente elevada hacia el rompimiento de gloria en la parte superior. Ambas portan la palma del martirio y Santa Justa una jarra de cuerpo globular curiosamente decorada, no con un motivo “Renacimiento” sino del Barroco: una adormidera de Alcora. Otras piezas de cerámica aparecen en el suelo (una jarra decorada también al modo alcorense con guirnalda y pabellones, una jícara, un ánfora, etc.) y, entre ellas, los trozos del ídolo de Venus (una mano y una cabeza). El león que aparece a los pies de Santa Rufina nos permite distinguirla de su hermana. La obra es de 1942 y la firman los hermanos Juan y Rafael Ruiz de Luna Arroyo (foto 169). Es de destacar que en esta obra las santas no sujetan la torre, pero entre ambas aparece al fondo un edificio que pudiera representar la catedral de Sevilla. Está inspirada en una obra de Goya para la Capilla oscura de la catedral de Sevilla (foto 169.1).

## SAN EMIGDIO DE ÁSCOLI

Dos placas devocionales:

Nº 4515 (foto 170), de 27,5 cm. por 20,2 cm. y 1,6 cm. de grosor y nº 4505 (foto 171), de 27,5 cm. por 20,2 cm. y 1,5 cm. de grosor. Se colocaban a la entrada de las casas sobre los dinteles de las puertas para bendecirlas e indicar que sus habitantes se acogían a la protección del santo/a contra los terremotos y los maremotos. De la misma manera recuerdan a las dos

<sup>207</sup> MORALES MOYA, Antonio (1984): “El viaje en la pedagogía de la Institución Libre de Enseñanza”, *Estudios Toledanos*, nº 83, Otoño, p. 35.

placas estudiadas anteriormente de la Virgen del Perpetuo Socorro, también protectoras del hogar.

La primera de estas piezas está bien conservada y sin restauración. Tiene algún desconchón de esmalte, un pequeño roto a la izquierda y sólo dos puntos de picados. Su cocción no fue buena y por ello presenta una forma alabeada.

La segunda de las obras está en bastante buen estado, con poquísimos picados y algún desprendimiento de esmalte en la parte superior. Sólo está restaurado el rostro y el cuello del obispo, donde se aprecia un tono distinto.

Ambos ejemplares, de autor desconocido, pertenecen al estilo barroco de la segunda mitad del siglo XVIII, pareciendo anterior por el tratamiento y la composición el nº 4515.

Los dos son de la serie azul con pocas diferencias de tonalidades, reserva de blanco y con un azul cobalto muy intenso, sobre todo en la obra nº 4515; en la otra hay más variedad de tonalidades, utilizando el color más suave en las zonas más alejadas para crear más profundidad.

## **Análisis**

La composición en las dos placas es semejante: separación entre dos mundos el espiritual y el terrenal, siguiendo la construcción de la sección áurea. El primero está representado por el Santo obispo sobre nubes en el cielo y debajo la tierra representada por una ciudad. Existe en ambas una gran simetría, aunque la nº 4515 está desviada hacia la derecha probablemente por error del pintor. En esta obra el obispo lleva el báculo en su mano izquierda, sin embargo en la placa nº 4505 aparece a su lado derecho pero sostenido por un angelito porque con la mano derecha bendice la ciudad que está a sus pies, que es hacia donde mira. Otro de los símbolos que le identifican como obispo es la mitra. Además su santidad se manifiesta porque aparece el nimbo, aureola o corona.

Hay angelitos que acompañan a los dos obispos, sobre todo al de la placa nº 4515 donde hay cinco: tres debajo con rostros de mayores (el de la derecha con una espada, y el del centro con una antorcha) y dos querubines arriba. En la placa nº 4505 sólo hay dos: el que está a su derecha le sostiene el báculo, y el de su izquierda lleva una cinta, una palma y una corona de flores que va a poner al santo sobre la mitra.

La placa nº 4515 hay que entenderla como un exvoto, donde se ruega protección contra los terremotos, según la inscripción. Alude al gran terremoto de Lisboa ocurrido el 1 de noviembre de 1755. En la parte inferior aparece una ciudad amurallada con torres que se caen y barcos que se hunden, describiendo la escena del texto inferior. En la otra pieza el tratamiento de la perspectiva es mejor y la representación es más realista y natural, aunque es menos didáctica que la primera y por eso tiene un sentido menos convencional. En éste se representa una ciudad costera sufriendo un maremoto, con muchos más detalles que en la placa nº 4515. La obra nº 4505 se encuadra cronológicamente entre 1756 y 1760, época en la que debió aumentar la devoción de este santo.



En la placa nº 4505 hay una cenefa simétrica tipo “rocaille” barroca, detallista y llena de flores y palmas muy naturalistas, que enmarca la obra. Este encuadre sigue en una cartela en la parte inferior del azulejo, con un querubín, que parece un retrato por su gran minuciosidad y unas flores en la parte superior de la misma, dentro hay una inscripción con seis líneas: “*El Señor te bendiga y te guarde + te / muestre su rostro, i tenga misericordia de ti + bvel / va ati sv semblante ite de paz y santidad + el Se / ñor bendiga esta casa + iatodos los habitantes / deella ilos libre del ímpetv del terremoto / en el nombre de Jesvs. Amen*”.

La inscripción de la placa nº 4515 está en cinco líneas y es similar a la anterior: “*El Señor te bendiga y te guarde/ te muestre su rostro y tenga misericordia de ti/. Buelva a ti su semblante, y te de paz y santidad/. El Señor bendiga esta casa/ y a todos los habitantes de ella y los libre del ímpetu del terremoto, en él y en virtud de Cristo que está con nosotros. S. Emigdio ruega por nosotros y defiéndenos. Amén*”.

## RETABLO DE S. JUAN BAUTISTA

Una sola obra:

Nº **3713** (foto 172 y detalle). Esta obra es la parte superior de un retablo formado por 144 azulejos colocados doce a lo largo y otros doce a lo ancho, con un total de 168 cm. por 168 cm. Otra parte del mismo la constituye un frontal cerámico en la parte inferior en cuyo centro destaca S. Sebastián estudiado a continuación con el nº de inventario 3432, ocupando las dos obras un total de 266 cm. por 210 cm.

En el Museo aparece solo, pero originariamente Ruiz de Luna en su Gabinete de la Plaza del Pan lo tenía expuesto sobre un altar en cuyo centro aparecía “*El nacimiento de la Virgen María*”, estudiado con anterioridad.

Los colores usados son azul, anaranjado, verde y reserva de blanco, con los perfiles en azul. Son buenos esmaltes: naranja para el manto, tronco de árboles, suelo, nimbo y algunos detalles de las cenefas que decoran la arquitectura; verde para las piedras y plantas; dominando en el fondo el azul. El claroscuro está bien conseguido, pero hay que observar que la dirección de las sombras proyectadas por el santo y por las piedras es distinta.

Frothingham atribuye a Juan Fernández Alonso de Figueroa o a alguien de su círculo esta obra de la segunda mitad del siglo XVI, aunque si la comparamos con el trazo tan minucioso y preciso de su obra “*El escudo de Santa Catalina*”, que veremos más adelante, cabe pensar que el “*San Juan*” es de otro autor que recuerda por su trazo más tosco, por el frontón y por las columnas que encuadran la obra, a las que cubren las paredes de la Emita de la Virgen del Prado.

Su procedencia se discute entre los pueblos del Real de San Vicente y Marrupe, ambos de Toledo.

En el centro se representa al Santo señalando con su dedo índice derecho el cordero místico que reposa sobre el libro sustentado por su mano izquierda. El paisaje que rodea la escena es convencional con árboles de copas superpuestas, montañas a lo lejos, guijarros en el suelo (típicos de esta época en Talavera de la Reina), matas de hojas alargadas, y el cielo con abundantes nubes. Estos elementos aislados pasarán a las series talaveranas posteriores. Las piedras son el símbolo de la aridez espiritual que el alma debe pasar para alcanzar metas superiores; aparecerán también en pinturas que representan santos anacoretas que se retiran a un desierto.

La predela está formada por una decoración de grutescos, geniecillos, cabezas de indios, flores mostradas al revés y roleos vegetales rotos en el centro por una “ferrière” con las iniciales “S.J.V.” (aún con caracteres góticos). En este lugar es donde aparece más patente la influencia de Juan de Flores. Hay dos columnas platerescas con decoración en el tercio inferior de colgaduras, guirnaldas, querubines y frutos. En la parte superior hay un friso de acanaladuras que corta el halo del santo y le encajona compositivamente, y encima se representa un frontón triangular en cuyo centro se encuentra un escudo con las iniciales “J.H.S.” y a los dos lados dos floreros encima de las columnas. En su parte superior aparece una cenefa de querubines entre guirnaldas que también encontramos en la iglesia del pueblo toledano de Candeleda y en el retablo de San Antonio Abad, en la Ermita del Prado de Talavera de la Reina.

## **Análisis**

El tema de San Juan Bautista ya se ha visto anteriormente en la obra nº 4035 “Pastor presentando el cordero místico”. Esa pieza mostraba menor complejidad compositiva que la que estudiamos ahora a pesar de ser posterior.

El “San Juan Bautista” que Tiziano pintó en 1540 (foto 172.a) podría haber sido fuente de inspiración para el ceramista. La figura que representa Tiziano es, al igual que la obra cerámica, monumental por su estatura y su colocación en primerísimo plano, recortando su cabeza contra el cielo y llenando por completo todo el espacio. El canon de belleza clásica (un cuerpo con una medida proporcionada de ocho cabezas) se manifiesta muy bien en este panel de azulejos al servir cada uno de ellos como una parte de esas ocho medidas. El autor sigue la norma de representar la cabeza y las extremidades en azulejos enteros para facilitar el resultado pictórico después de la cocción.

## **SAN SEBASTIÁN**

Una sola obra:

**Nº 3432** (foto 173). Está formada por 15 azulejos de 13,5 cm. de lado y 1,4 cm. de grosor cada uno, dispuestos en filas de 5 por 3, que ocupan una superficie total de 67,5 cm. de largo por 40,5 cm. de ancho. Llevaba un marco con orla de la misma época que no se ha

conservado. Es uno de los paneles que se ha expuesto recientemente al público en la ampliación del Museo Ruiz de Luna.

Su estado de conservación es regular presentando bastantes picados, dos azulejos son totalmente nuevos y cinco restaurados con pasta vítrea coloreada en las juntas, el resto no tienen una superficie lisa y sus bordes están deteriorados.

Se cree que su autor es también Juan Fernández y pertenece al último tercio del siglo XVI, encuadrándose dentro de la cultura renacentista y formando parte del retablo anterior de “S. Juan Bautista”, como frente de altar.

Es de la serie Tricolor: azul, anaranjado, amarillo, verdoso (azul y amarillo superpuestos), reserva de blanco y perfiles en azul cobalto.

Se representa al Santo en su martirio atado a un árbol, sin dibujo bien definido, con cinco saetas clavadas por todo el cuerpo. En el fondo destaca un cielo, una pradera con vegetación y un castillo con muralla a la izquierda, y a la derecha arbustos y ramas con hojas convencionales.

Es curioso señalar que la representación tiene un carácter ambiguo acentuando los rasgos femeninos como el pecho, los muslos, las caderas o el pelo y las manifestaciones andróginas que resaltan en el rostro, con poca expresividad de dolor. La anatomía está poco estudiada y los pies, como en muchas otras obras, son pequeños y desproporcionados, quizás porque el autor quiso pintar los dos en un mismo azulejo. No se sigue un canon estético y la desproporción se manifiesta al representar el cuerpo en cuatro azulejos, mientras que la cabeza se pinta en uno solo. Lleva el paño de castidad igual que Cristo en la cruz.

Antiguamente se le representaba con una corona de flores en la mano como atributo; en la Edad Media es una saeta y arco entre las manos; y desde el siglo XV se le presenta joven, desnudo, imberbe, ofreciendo su noble torso al verdugo, como en este panel.

Compositivamente la obra cerámica del Museo Ruiz de Luna está totalmente encajonada por arriba y por abajo con cuatro franjas de color que hacen la función de marco: blanco, amarillo, blanco y azul. El azul ultramar es el usado en los azulejos restaurados, que destacan frente al azul cobalto mucho más apagado de los originales.

Iconográficamente “San Sebastián” quiere decir el que consigue la felicidad de vivir en la ciudad que está encima, es decir en el cielo. Cuando fue martirizado los verdugos dejaron su cuerpo como un erizo, cuajado de flechas. Según este santo, cuando alguien muere martirizado, el diablo piensa que ha obtenido una gran victoria, pero se equivoca, porque ha ocurrido lo contrario: estima él que ha conquistado, retenido, vencido, torturado y matado a alguien, y en realidad el conquistado, retenido, vencido, torturado y matado ha sido él.

El martirio del Santo fue ordenado por Diocleciano (el mismo que mando martirizar a las santas Justa y Rufina), del que era oficial de su guardia palatina, mandó que lo sacaran al campo, lo ataran a un árbol y un pelotón de soldados disparó sus arcos contra él y lo mató a flechazos. Los encargados de cumplir esta orden se ensañaron con el Santo, clavando en su

cuerpo una gran cantidad de dardos y, creyendo que ya había muerto, se marcharon. Pero Sebastián, pese a la gravedad del tormento a que fue sometido, no llegó a fallecer; después de que los soldados se ausentaron, alguien lo desató del árbol y lo liberó. Dios le devolvió la vida y la salud para que viniese a reprender a los que denuncian la doctrina de Cristo. En la representación cerámica no aparece ningún gesto de dolor ni de tensión, manifestando una gran relajación y armonía en su rostro sólo rota plásticamente por el ritmo que crean las diagonales, todas paralelas entre sí, de las distintas flechas clavadas en el cuerpo.

Este Santo procede de Occidente, que hacia 1510 se le llamaba San Damián, y por su leyenda es el patrón de los armeros y agujeteros.

## **Análisis**

Una figura muy parecida aparece en el “*Retablo del Santo Job*” de Giovanni Bellini (foto 173.1), con la misma postura: cabeza inclinada hacia su hombro derecho, brazos cruzados en la espalda y pierna izquierda ligeramente adelantada, con gesto de no sufrir, en el caso de la pintura se la representa con dos dagas clavadas. Esta figura de Giovanni Bellini es prácticamente idéntica a la que pinta Tiziano en 1510 en la obra “*San Marcos con los santos Cosme y Damián*” (Roque y Sebastián) (foto 173.2), en este caso con la daga de la pierna caída y la mirada hacia abajo del lado derecho del espectador. Se sabe que Tiziano tomó el “*San Sebastián*”, casi literalmente de uno de los esclavos que pintó Miguel Ángel en 1513, del que tuvo que ver algún dibujo o modelo, de ahí el origen del santo representado en el panel de azulejos.

También tratará este tema Alonso Berruguete en el siglo XVI que modifica el habitual equilibrio y serenidad del “*San Sebastián*” (foto 173.3) por una mayor expresividad. En su obra escultórica hay movimiento que está tratado como un motivo de atracción hacia el espectador. Es de destacar que no presenta la simbología clásica con las dagas clavadas en el cuerpo. El santo está apoyado sobre el tronco típico pero esta representación presenta notas discordantes con respecto a la obra cerámica como el tratamiento de los cabellos que aparecen agitados, el paño de pureza que tiene pequeños pliegues y algo de vuelo, la mayor curvatura y tensión en los músculos del cuerpo y los dos brazos cruzados en alto y una fuerte expresión de dolor en el rostro.

La representación de S. Sebastián también aparece en la fachada norte del espacioso vestíbulo que está en la puerta de poniente, principal de la Ermita del Prado, de principios del siglo XVII admirablemente dibujado en azul sobre fondo blanco.

## SAN FRANCISCO

Una placa:

Nº 4018 (foto 174), de 25 cm. por 19,8 cm. y 1 cm. de grosor.

Se conserva en un estado regular ya que tiene varios rotos por los bordes sin restaurar y algunas pérdidas de esmalte. Por el reverso presenta grietas debido al enfriamiento de la materia al salir del horno de una forma brusca y la marca de los cuatro atifles.

Es de autor desconocido y pertenece a la época barroca de fines del siglo XVII y principios del XVIII.

Se encuadra en la serie Policroma: manganeso en líneas de dibujo y en manchas de aguada para conseguir sombras, también amarillo, verde, naranja, con rayado para el sombreado, y reserva de blanco, sobre todo en el hábito y en el cuerpo de Cristo. Es de destacar que no aparece nada del azul cobalto representativo de la cerámica de Talavera de la Reina, por lo que pudiera ser de Puente.

El tema es la estigmatización de San Francisco que pasa de la vida terrenal a la divina a través de los cinco “hilos” de sangre que le unen a las llagas de Cristo. Éste aparece crucificado en el ángulo superior derecho de la escena, como emergiendo de las nubes, en una cruz en forma de alas. El santo levanta las manos al cielo en la iconografía franciscana para explicar el fenómeno de la estigmatización. De nuevo se espiritualiza una escena terrenal. Este hecho se considera histórico dentro del cristianismo.

Santiago de la Vorágine lo describe así: *“Un día, el bienaventurado Francisco mientras oraba tuvo un éxtasis y vio frente a él, a cierta altura, suspendido en el aire a un serafín crucificado; pero vio más: vio como aquel serafín le imprimía en su propio cuerpo, manos, pies y costado, las cinco llagas de la crucifixión, y se vio a sí mismo crucificado; vio en sus manos y en sus pies las heridas de los clavos, y en su costado la abertura de la lanza. Desde aquel momento los estigmas de la pasión de Cristo quedaron permanentemente impresos en sus miembros y posteriormente, a pesar del sumo cuidado que puso para que nadie los viera durante su vida, algunas personas los vieron; y después de muerto fueron muchos quienes los contemplaron”*<sup>208</sup>.

La Orden de San Francisco es una rama de los “frailes menores” que llevan hábito de color castaño, con valona (especie de esclavina muy breve) y capuchón del mismo color. El cordón del cinto suele ser blanco, aunque en esta placa es marrón, del que pende un rosario. Suelen calzar sandalias y no llevan barba, aunque en este caso sí la lleva.

Esta es una placa eminentemente dibujística y de factura muy suelta, con manchas de color aisladas. El naranja, por superposición de color sobre el manganeso claro, resulta marrón, o dorado sobre el manganeso oscuro.

---

<sup>208</sup> VORÁGINE, Santiago de la (1994), op. cit., p. 645.

El tema es terrenal por la vegetación que aparece en la parte inferior de la obra, tratada de una forma muy esquemática y atrevida: manchas de color verde y encima un grafismo en manganeso con líneas anilladas formando espirales a modo de follaje estereotipado, y sobre las ramas dos golondrinas, que representan el amor del santo por los animales a los que llamaba hermanos y como tales los trataba, hablándolos mientras permanecían quietos como si le entendiesen, que recuerdan a las que aparecen en la pilita benditera nº 4254 con el tema de Cristo estudiada anteriormente.

Pero esta obra también está divinizada por el encuadre de nubes en los ángulos superiores con un colorido en tonos amarillos y marrones creando un ambiente de tormenta y misterio que envuelve la escena, y por la elevación en diagonal que sufre San Francisco hacia Cristo, con el hábito que cubre su cuerpo ligero y volátil. Por lo tanto la línea diagonal es la estructura compositiva de la obra.

### **Análisis**

Reproducciones exactas de esta placa se hicieron por el alfar de los Ruiz de Luna en este siglo, según Natacha Seseña.

San Francisco es un santo de origen occidental y representa la pobreza, cubrió su cuerpo con un saco que le servía de vestido atado con un cilicio e iba descalzo, por esto se le considera el patrón de los sastres y tejedores. Deseó que sus religiosos practicasen la pobreza con el mismo rigor y desprendimiento con que él la practicaba.

### **ESCUDO DE LA ORDEN FRANCISCANA**

Un solo ejemplar:

**Nº 4527** (foto 175). Placa con medidas 28,2 cm. por 20,4 cm. y 2,2 cm. de grosor.

Su estado de conservación es malo. No tiene defectos de picados por la cocción pero sí bastantes desprendimientos de esmalte que se encuentran restaurados, y está partida con una grieta tapada que va del lado derecho superior hacia el centro. Se ha restaurado pobremente y las zonas que faltan se han rellenado con material de color opaco, sin buscar seguir ni el dibujo ni el colorido de la pieza original.

Es de autor desconocido y data de finales del siglo XVIII.

Pertenece a la serie Policroma: gama de azules en un fondo neutro y en el resto tonos de amarillos, naranjas y marrones, con reserva de blanco. Perfiles en manganeso.

La composición es simétrica con un escudo, semejante a un copón, y dos brazos cruzados sobre una cruz sencilla de madera que simbolizan la fraternidad y la pobreza entre los

hermanos franciscanos. Enmarcándole hay una rocalla con roleos, hojas de acanto y una corona en la parte superior, detrás hay un angelote regordete en cada ángulo. Abajo, y a los lados del pie, aparecen dos niños agachados con una rama en flor y sin alas como atributos divinos. Los cuatro personajes tienen movimientos en actitudes distintas y anatomía bien estudiada.

Es destacable el contraste de la opulencia con que se trata esta obra cuyo mensaje es la austeridad.

## **Análisis**

Los escudos heráldicos eran piezas cerámicas dedicados a órdenes religiosas o militares con carácter señorial

La iconografía del escudo de la orden franciscana se representa con dos brazos cruzados que simbolizan la paz y el bien: uno desnudo representa a Cristo y el otro, con hábito, a S. Francisco. Cada mano tiene una marca de una cruz pequeña que representan las señales de Jesús en su pasión y muerte. S. Francisco recibió los mismos estigmas que Jesucristo. A veces aparecen representadas nubes debajo de los brazos que simbolizan a S. Francisco disfruta de la Vida Eterna al lado de Jesús. Las llagas son los cinco estigmas sangrantes de Cristo representados por cinco racimos de uvas. Los clavos son los que simbolizan a los tres clavos de la crucifixión. A veces aparece un cordón con tres nudos enmarcando otros símbolos o emblemas distintivos que representan la pobreza, la obediencia y la castidad.

La difusión de este escudo franciscano se lleva a cabo con el generalato de Francisco Sansón (1475-1499) quien, a través de las muchas obras de arte que encargó para algunas iglesias en Italia, hace que se convierta en el escudo propio de la orden.

## **ESCUDO DE LOS JERÓNIMOS O DE SANTA CATALINA:**

**Nº 3980** (foto 176 y detalles 1 y 2). En 1916 pasó a ser propiedad de Juan Ruiz de Luna.

Es un panel figurativo formado por 144 azulejos con unas medidas totales de 170 cm. por 170 cm., y con doce azulejos de ancho por doce de alto. Es de destacar esta monumentalidad en un tratamiento heráldico, que con estas proporciones habría sido antes obra de cantería. Proporcionalmente es semejante al Retablo de "*San Juan Bautista*" y técnicamente se encuentra en perfectas condiciones.

En la parte inferior del escudo aparece la fecha de 1609 y, aunque del siglo XVII, está en la línea de lo que se hace a fines del siglo XVI. En la parte superior de la "cintilla", interrumpiendo la greca, aparecen las iniciales "F.G.", que se creen del alfarero Alonso de Figueroa Gaitán, que entonces trabajaba en Talavera de la Reina.

El vigor del dibujo y lo vitalista y sensual de las formas recuerda al arte de Eugenio Cajés quién por esos años pinta para la catedral de Toledo.

Los colores usados son azul, naranja, marrón, manganeso y reserva de blanco. Tiene un vidriado lechoso y está realizado con buenos esmaltes que, junto con el rayado de un fondo neutro, acercan esta obra a la serie tricolor, aunque aquí se perfilan las figuras en azul.

La decoración va en buena parte con reserva de azul. En el óvalo central aparece el escudo de los Jerónimos con el león, símbolo del apellido Tenorio, y la rueda de la santa titular, acompañados de corona real y anillo de los desposorios místicos o llamador. En los remates, además de la “cintilla”, lleva los lambrequines o “ferroneries” formados por recortes y dos grandes hojas de acanto semejando grandes plumas, terminándose el conjunto con una máscara o carátula en la parte superior.

A ambos lados dos ángeles desnudos sostienen con una mano el capelo cardenalicio cuya red sirve de fondo a toda la composición central, en la otra llevan una espada y una palma respectivamente, símbolos del martirio de Santa Catalina. Es de destacar la perfección del pintor en el tratamiento del modelado de los cuerpos.

Aquí no hay duda del mérito artístico que muestra gran conocimiento de las técnicas traídas por Niculoso Pisano. El estilo flamenco del siglo XVI que trae Jan Floris está también presente. Además se puede considerar la obra cumbre de la pintura tricolor y de la cerámica de “ferroneries”.

## **Análisis**

La procedencia de esta obra es la capilla del Convento de Santa Catalina de la granja Pompeyuela, en la finca de “La Alcoba”, próxima a Talavera de la Reina, que perteneció a los Padres Jerónimos. “La Alcoba” era en el siglo XIV propiedad de la acaudalada talaverana doña Juana Duque, que heredó su hijo el que sería Arzobispo de Toledo, D. Pedro Tenorio Duque, fundador del monasterio que donó tal finca a la orden de los Jerónimos de la Sisle en el siglo XIV y de donde surgiría el nombre. La madre tenía devoción por Santa Catalina, de ahí el nombre del Monasterio y del hospital de Puente del Arzobispo, fundado por el Arzobispo de Toledo. En el Monasterio de Santa Catalina, en 1966, aún estaba el pétreo león rampante del escudo de los Tenorios y en el ábside en piedra el escudo de la santa de la Rueda.

A esta época pertenecen los mosaicos de los laterales de la Basílica del Prado realizados en 1636 y los que se encuentran en el Ayuntamiento de Toledo de 1696.

Es la obra del siglo XVI más importante dentro del Museo Ruiz de Luna, instalada en la parte inaugurada recientemente. Cabe pensar que su autor se basó en una serie de medidas y estudio áureo para conseguir un resultado tan equilibrado. Partiendo de la estructura cuadrada se traza un eje vertical que divide la obra en dos partes completamente simétricas. El escudo nobiliario está inscrito dentro de una circunferencia cuyo centro es el punto de intersección



del eje vertical con un eje horizontal, que divide la altura del cuadrado en dos distancias que guardan entre sí una proporción áurea. Esta circunferencia está a su vez inscrita dentro de un pentágono regular cuyo vértice superior está en el mascarón y otros dos en las rodillas de los ángeles.

Las líneas que unen el eje horizontal con el extremo superior del eje vertical constituyen un triángulo sobre el que se recuestan los dos ángeles que miran hacia el mascarón geométrico, inscrito a su vez también en una circunferencia apoyada en los lados del triángulo, que está debajo del capelo cardenalicio, por tanto constituye una composición “ad triangulum”, aunque como se ha visto, además del triángulo, aparecen otras figuras geométricas importantes para la organización de dicha obra.

El minucioso estudio dibujístico y geométrico y también su buena factura cerámica, hacen del escudo de “*Santa Catalina*” una obra maestra. Por el contrario el escudo franciscano, tratado anteriormente, demuestra peor factura cerámica y a la vez dibujística, aún siendo de un siglo posterior.

## **SAN ANTONIO ABAD**

Estudio de un ejemplar formado por dos placas unidas:

**Nº 4243** (foto 177). Medidas 42,4 cm. por 29,4 cm. y 1,1 cm. de grosor con forma rectangular un poco irregular.

Es una obra sin restaurar con algunos desprendimientos de esmalte, pequeños rotos en los contornos y picados, sobre todo en la placa superior.

Su autor es desconocido y pertenece a finales del siglo XVII y comienzos de la época barroca del siglo XVIII.

Es de la serie Policroma sobre blanco estannífero: Azul claro y oscuro, violeta, anaranjado, amarillo y verde. Perfiles en manganeso. El fondo de la placa superior es con un color plano amarillo. El verde surge por superposición de azul y amarillo. La pincelada es muy suelta en el hábito del Santo y en la placa inferior, donde se representa el suelo con los colores amarillo sobre azul o de naranja sobre manganeso.

Iconográficamente se sabe que la figura representa a San Antonio Abad, situado de frente al espectador, por los atributos que lleva en las manos: en su derecha el libro abierto (amarillo) y en la izquierda un báculo abacial o bastón terminado en “tau” griega o en forma de muleta como la de los templarios, del que pende una campana en color azul. Igualmente aparece en tono azul la cruz en forma de tau o cruz egipcia como la de los templarios que decora a la altura del pecho su hábito o túnica de sayal con capuchón, que vino a ser su emblema. Junto a los pies está el “cerdito” lamiéndole, que indica sumisión, dominio o victoria sobre dicho animal, que no excede la medida de un conejo en relación con el santo, dentro de un contexto

exterior con una pradera y pequeñas plantas. Hay que destacar que en la Edad Media era costumbre dejar sueltos a los cerdos por las calles para que la gente los alimentara.

El cielo se abre en la parte superior a manera de gloria con nubes dibujadas con perfiles en manganeso y con otra línea exterior naranja. Sobre la cabeza del Santo aparece el nimbo que es una elipse central en color naranja.

San Antonio, bajo la orden de los Hospitalarios, vivió como un anacoreta en el desierto donde fue padre de los monjes, vendió sus bienes y repartió entre los pobres el dinero. También fue tentado por el demonio para que dejase la soledad. Antonio significa “tener o poseer cosas de alto valor”. Es el patrón de los sepultureros y los animales porque a la muerte de Pablo el Simple, al que dirigió San Antonio en su vida monástica, dos leones y otros animales le ayudaron a enterrarlo. También es el patrón de los carniceros y los lecheros, representa la negación del demonio y está en contra de la epizootia de los animales, junto a S. Antonio de Padua. También representa a los herpéticos y a los que tienen enfermedades de la piel, llamadas “fuego de S. Antonio”, puesto que se le suele representar, aunque aquí no sea así, con una llama en el suelo o sobre el libro.

## **Análisis**

Se representa a San Antonio Abad como un anciano con el hábito de la orden y con un cerdo a sus pies. Fuente de inspiración de esta obra cerámica pudiera estar en la interpretación similar que hace de ella Zurbarán (foto 177.1). Otros muchos artistas han tomado este tema para sus obras humanizándolo; uno de los trabajos más conocidos es el “*Tríptico de las tentaciones de San Antonio*” de H. Bosch (detalle, foto 177.2), donde aparece sentado el santo, en la tabla de la derecha, con los atributos del libro y el bastón, contemplando al espectador sin ser partícipe de lo que acontece en la escena.

En 1947 el mejicano Diego Rivera, pintó una obra con el mismo título de manera muy colorista y conceptual, que nada tiene que ver con el aspecto religioso que se le imprime a la obra cerámica, al igual que Cézanne y Cock, entre otros artistas, que humanizan la representación del santo.

También Dalí hace una interpretación muy personal de este tema marcando su entrada al misticismo religioso.

## **SAN ANTONIO DE PADUA**

Placa devocional:

**Nº 2962** (foto 178). Medidas 29,9 cm. por 19,8 cm. y 1,9 cm. de grosor. Es una pieza bien cocida sin picados y con el esmalte en buen estado. Presenta algunos desconchones y rotos en los bordes superiores y en la parte derecha, que están sin restaurar.

Está firmada en el ángulo inferior izquierdo con unas iniciales Rn Sz. que podrían referirse a Ramón Sánchez Corral, y con la fecha de 1817, por tanto pertenece al siglo XIX. Se hizo en el alfar de “La Menora”. También aparece el nombre del santo al que se refiere la obra, enmarcado todo en una orla tipo “rocaille”.

Es de la serie Policroma: marrón, amarillo, anaranjado, gris y azul. Perfiles en manganeso.

Iconográficamente la figura del santo se representa en el centro de la composición con valona, capuchón y el hábito franciscano de cuadritos rayados en morado y reserva de blanco que resulta grisáceo. Aparece de medio cuerpo y lleva entre sus brazos al Niño Jesús que se representa sin el halo divino y desnudo, apoyado como en un cojín o paño de puntillas con reserva del fondo blanco y punteado en color violeta. San Antonio lleva una vara de azucenas en su mano izquierda, símbolo de su pureza y castidad, común en todos los santos no mártires.

Las figuras del Santo y el Niño están relacionadas por la mirada entrelazada y por el jugueteo del pequeño con los brazos en alto. San Antonio aparece joven y no lleva barba, por tanto pertenece a la rama de los “frailes menores”.

Es una obra detallista, sobre todo en los rostros, y el dibujo y el sombreado están bien conseguidos, a pesar de existir algo de desproporción entre las manos de las figuras y el resto del cuerpo.

La composición se sitúa en un ámbito celestial y se cierra, como en la mayoría de las obras religiosas anteriores del siglo XVII, con un fondo de Gloria en la parte superior con nubes y querubines, tres en la izquierda de la composición y dos en el otro ángulo, aunque parece que un tercero haya desaparecido. Los que se representan en el centro de los dos ángulos son de mayor tamaño y llevan las alas en azul mientras en los otros son de color amarillo.

La obra está rodeada por unas líneas en color manganeso, blanco y azul que funcionan como encuadre o marco, muy común en algunas placas cerámicas.

Este santo, al igual que S. Francisco, es de origen occidental y representa también la pobreza y el hambre, siendo el patrón de los albañiles, arrieros, acemileros, trajinantes, cubridores de tejados, etc.

## **Análisis**

Por regla general, a partir del siglo XVII, se ha representado a San Antonio de Padua con el Niño Jesús en los brazos; ello se debe a un suceso que tuvo mucha difusión y que ocurrió cuando este santo estaba de visita en la casa de un amigo. En un momento dado éste se asomó por la ventana y vio al santo que contemplaba a un niño hermosísimo y resplandeciente que sostenía en sus brazos. En las representaciones anteriores al siglo XVII aparece San Antonio sin otro distintivo que un libro, símbolo de su sabiduría respecto a las Sagradas Escrituras. En ocasiones se le representó con un lirio en las manos y también junto a una mula que, según la

leyenda, se arrodilló ante el Santísimo Sacramento que mostraba el santo; la actitud de la mula fue el motivo para que su dueño, un campesino escéptico, creyese en la presencia real.

## **LA INMACULADA, SAN FRANCISCO Y SAN ANTONIO**

Un tríptico:

Nº **13578** (foto 179), está expuesto recientemente al público en la ampliación del Museo Ruiz de Luna.

Está formado por 160 azulejos, más cuatro en forma de flor de loto, cada uno con 13,5 cm. de lado, y un frontón triangular que componen una superficie total de 238 cm. de ancho por 210 cm. de alto. Cada personaje está representado en 35 azulejos dispuestos en forma rectangular de siete en vertical por cinco en horizontal, por tanto, con 94,5 cm. por 67,5 cm.

Todos estos azulejos tienen en sus reversos números seguramente para su ordenación, pero algunos de ellos tienen una grafía distinta a la de la época en que se hizo, por tanto cabe suponer que fueron restaurados en un primer momento por Juan Ruiz de Luna.

La conservación de esta obra es regular, siendo la zona de la Virgen la que está en peor estado. Los picados son escasos y un poco mayores son las zonas con desprendimiento de esmalte. Está muy restaurada en general.

El retablo de la Inmaculada fue montado y restaurado de nuevo en 1999 con el patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, para la exposición de *“Fernando de Rojas, Alcalde de Talavera”*, organizada por la Asociación de Amigos del Museo “Ruiz de Luna” con motivo del V Centenario de la primera edición de *La Celestina*. En la Iglesia del Convento de la Madre de Dios fue enterrado el bachiller Fernando de Rojas, por su expreso deseo, y allí permanecieron sus restos hasta que fueron exhumados, en la primera mitad del siglo XX, cuando la iglesia se encontraba en ruinas.

Cronológicamente esta obra se encuadra en la década de 1570-1580, en uno de los períodos de auge de los alfares talaveranos después de superar las crisis demográficas producidas por las pestes de 1548 y 1570 y después de las viruelas de 1586.

Es una obra, en parte, de autores desconocidos, pero se sabe que estaba colocada en el exterior en la cabecera de la iglesia del Antiguo Convento de Concepcionistas de la Madre de Dios de Talavera de la Reina, situada en la actual calle de Fernando de Rojas, entre las parroquias de San Miguel y El Salvador. Debió formar parte de un retablo que se remató en el panel central con un frontón decorado con greca de elementos vegetales y frutos que enmarca un tímpano con el escudo franciscano. Se trata de azulejos mucho más modernos, posiblemente de la primera mitad del siglo XVIII y su realización se atribuye a las familias ceramistas de lo fino, unidas posiblemente para realizar esta obra, por su claro parecido con obras de la Sacristía de la Ermita del Prado fechadas en 1727 y 1768 y firmadas por “SIGÜENZA” y “MOIA”.

Este tríptico pertenece a la serie Policroma: azul, amarillo, verde y marrón. Destacan los distintos tonos con los que se consigue un buen claroscuro. Después del “*Escudo de Santa Catalina*”, esta obra es la de mayor calidad de las que posee el Museo Ruiz de Luna.

La Virgen de la Inmaculada está en el centro del tríptico y a nuestra derecha está San Antonio de Padua, y a la izquierda San Francisco, los dos santos más representativos de la Orden Franciscana.

La parte inferior del tríptico está decorada con unas grecas de acanto llenas de movimiento, simétricas y enrolladas unas en otras, sus perfiles van en manganeso y rellenas con colores azul, amarillo, naranja y verde claro mal cocido y difuminado. Bordeándolas hay dos líneas, una azul (fuera) y otra amarilla (dentro), separadas por otras finas marrones.

Según la doctrina de la Inmaculada Concepción, la Virgen María fue también concebida (por sus padres Santa Ana y San Joaquín) sin la mancha del pecado original. Aunque actualmente es dogma de fe y todos los cristianos están obligados a creerlo, históricamente son importantes el Concilio de Basilea (1483) y el de Trento (1545-1563). En el primero se confirmó la compatibilidad de esta Virgen con el catolicismo puesto que en 1477 el franciscano Papa Sixto IV introdujo la doctrina de la Inmaculada en la liturgia. El Concilio de Trento fomentó con su apoyo de la Contrarreforma el desarrollo de este tema dentro de las artes plásticas. Pero hasta 1708 con Clemencio XI, no se hizo extensiva para toda la iglesia católica. La discusión sobre esta Virgen alcanzó su punto final con la proclamación en 1854 del dogma de fe con el Papa Pío IX, hasta entonces esa doctrina era tan sólo una creencia tolerada y no aceptada por todos. No obstante, en el siglo IX se celebraba en Occidente la fiesta de la concepción de Santa Ana; al parecer ésta fue introducida en Nápoles y Sicilia por las colonias griegas procedentes de Constantinopla. En España, en cambio, la doctrina encontró gran aceptación desde un principio y en el siglo XVII abundan por todas partes las imágenes de la Virgen como Inmaculada concebida. Dada la polémica suscitada hay que entender esas imágenes como parte de la propaganda con la que se pretendía afianzar esa doctrina frente al descrédito que le otorgaban tanto los protestantes como algunos católicos. Hoy además es la patrona de la Infantería española.

Las representaciones más tempranas de la Inmaculada Concepción hacen uso de motivos precedentes de la iconografía de Santa Ana como el encuentro en el portal dorado o “Ana Gravida”, también la raíz de Jessé aparece como alegoría de la Inmaculada Concepción.

A fines del siglo XVI se forma el tipo iconográfico de la “Tota Pulchra”, de la que esta obra de azulejería es un ejemplo. Representa a una mujer apocalíptica flotando en el aire y rodeada de símbolos del Antiguo Testamento que fueron interpretados en la Edad Media como símbolos de la virginidad y recopilados en la Letanía Lauretana. Desde el siglo XVI se consideran alegorías suyas. Esta forma de representarla sería difundida por Pacheco en su libro “*Arte de la Pintura*”: sin el niño en brazos, con las manos juntas, cercada por el sol y la luna, con corona de estrellas, manto azul y creciente lunar con un querubín a los pies.

Las formas representativas de esta Virgen están en un cuadro de 1497 en la iglesia del Cerco (Artajona) con los cabellos sueltos y las manos juntas, pero no como mujer apocalíptica.

Sobre ella está la imagen del Padre con la inscripción "*Tota Pulchra*". María está rodeada de los quince símbolos con inscripción en latín. Según las crónicas se debe esta representación a Sor Isabel de Villena, abadesa de la Trinidad (Valencia). Existe también una representación xilográfica en el libro de horas de Simón Vostre (1510) y Thilman Kerver (1505). También es frecuente encontrar esta representación decorando la fachada de alguna iglesia mexicana, combinando con ladrillos o losetas de terracota sin vidriar y con pequeños azulejos cuadrados azules y blancos, formando paneles de azulejería allí llamados "tableros" que constituyen el rasgo más característico de la decoración arquitectónica de Puebla de los Ángeles (México). Pero en ningún lugar se la representa como en España. Así Juan de Juanes a fines del siglo XVI la pinta para la iglesia de la compañía de Jesús en Valencia por encargo del padre jesuita Martín Alberro tras una visión de la Inmaculada, según aparece luego recogido en un manuscrito del año 1633, sobre la media luna y sus símbolos marianos, con el Dios Padre coronándola. Estos símbolos van desapareciendo desde el siglo XVII (el Greco, Velázquez, Zurbarán) por haber perdido su importancia, manteniendo los del paisaje a sus pies como una última cita de la vieja tradición pictórica. Se va creando un nuevo tipo que es el de la "*Purísima*" sobre la media luna o el globo terrestre y a veces junto a la serpiente. La aureola de estrellas es frecuentemente insinuada suavemente y los emblemas marianos desaparecen y se sustituyen por ángeles o querubines, como ocurre en las frecuentes representaciones que hace Murillo.

En las artes menores este nuevo tipo no se da y se sigue con la representación de la "*Tota Pulchra*" que también continuará en el grabado hasta el siglo XIX, fuente de inspiración de los motivos cerámicos.

Siguiendo con la descripción de esta obra cerámica se observa, como ya se ha dicho, que sobre la imagen de la Virgen hay un frontón rectangular (foto 179, detalle 1) donde hay inscrito un triángulo o tímpano con el emblema franciscano de los brazos cruzados con los clavos y la cruz detrás, visto con anterioridad en el "*Escudo de la orden franciscana*" n° 4527; en las esquinas superiores hay decoración de dos relieves en forma de tres bolas superpuestas, cada vez más pequeñas, y roleos y frutas (uvas) rellenando el espacio. Encima y centrados hay dos azulejos coronando con otros adornos, pináculo o florón igual al de los lados. Debajo dice: "*Tota Pulchra est Maria*" (Cantar de los cantares IV, 7) con una letra sencilla renacentista, y a cada uno de los lados de esta inscripción hay un azulejo de los de punta de diamante. Este frontón, como ya se ha comentado, pertenece al siglo XVIII.

La Virgen Inmaculada (foto 179, detalle 2) aparece con la mirada mística baja hacia la derecha con las manos juntas en oración y descendida del cielo. Como fondo (todo con tonos azules) aparecen rodeándola los símbolos de las Letanías Lauretanas del Santo Rosario que se rezan en su alabanza (ya del siglo XVIII): el sol, la luna, la palmera y el ciprés, así como los diferentes monumentos (torres, fuentes, patio en perspectiva caballera, portadas, templos redondos, todos ellos renacentistas), árboles (palmeras, pinos) y flores (de adormidera). Estos motivos están extraídos del grabado que realizó Cornelis Cort. Comparándola con la Inmaculada de la Ermita del Prado los símbolos en ésta se encuentran distribuidos de la siguiente manera: en la parte de la derecha y de arriba a abajo media luna, el espejo, el pozo, la fuente y una puerta cerrada. Al lado izquierdo, y también de arriba abajo, el sol, la escalera, la rosa, la puerta, la palmera y el ciprés.

La composición es muy simétrica y sin buena perspectiva. Es importante el tratamiento luminoso que se le da por el colorido tricolor, sólo en tonos amarillos, azules y reserva de blanco, frente a la mayor oscuridad conseguida con la policromía (azules, verdes, amarillos, marrones, manganeso) y las sombras de los dos paneles de los lados con los santos.

La Inmaculada (foto 179, detalle 3) lleva vestido en color naranja y manto en azul con pliegues muy acartonados e irreales. Está rodeada por un nimbo naranja y rayos sobre el que destaca mucho la figura de la Virgen, además tiene una corona formada por doce estrellas poco recargada en color muy difuminado. Descansa como siempre sobre una media luna sostenida por un querubín, que representa el mundo a sus pies.

Enmarcando toda la escena hay una greca a modo de sogas enrolladas. A los santos les rodea otra greca de roleos alternados en azul y amarillo con simetría y a la Inmaculada unas cintillas. A ambos lados de la escena central de la Virgen hay dos columnas renacentistas estriadas rodeadas con un cordón franciscano, con el fuste acanalado, y punteado en azul y naranja por el lado más cercano a la Virgen, y por el otro una línea azul. El capitel corintio está coronado por un azulejo con un círculo y flor simétrica, los perfiles son en azul y amarillo claro, y el fondo con tono verde agua.

**San Francisco de Asís** (1182-1226): Es el fundador de la Orden Franciscana. Su representación es similar a las placas nº 2962 y nº 4018 del Museo Ruiz de Luna. Es de destacar que el rostro de los dos santos que aparecen en este tríptico es idéntico, a excepción de la barba. También tienen la misma posición de los pies: con sandalias y el pie más adelantado se apoya sobre la punta en línea oblicua hacia afuera, y el otro está de perfil hacia dentro. Van vestidos con el hábito franciscano y el cinturón de sogas hacia el mismo lado y con un halo divino semejante.

Este Santo (foto 179, detalle 4) está de pie con una actitud contemplativa hacia la cruz que lleva en su mano izquierda y que se representa entre unas líneas que simulan su incursión en el cielo.

El paisaje en el que se enmarca S. Francisco es idílico con nubes, árboles y animales (se dice que está predicando a los pájaros), pero es menos simétrico que el que rodea a San Antonio, pues en éste sólo hay un árbol con un pajarillo encima a su izquierda y un conejillo debajo, similar al que aparece enmarcando a los dos lados la escena de S. Antonio.

La composición está rodeada de una greca vegetal de frondas de acanto encadenadas, en alternancia de azules, verdes y amarillos-anaranjados, y se remata con dos placas de recorte con el mismo tema.

**San Antonio de Padua** (1195-1231) (foto 179, detalle 5): está de pie mirando hacia el “Niño Dios” que tiene cogido sobre su brazo izquierdo con un aspecto de hombre y gesto extraño, con pies y piernas pequeñas y desproporcionados con respecto a la cabeza y las manos. Sobre aquélla aparece el nimbo y va vestido con un manto amarillo. Destaca el parecido entre este rostro y el de la placa del mismo santo nº 2962, vista anteriormente.

Existe relación entre ambos personajes: el Niño va a acariciar con su mano derecha al santo, y en la izquierda lleva una bola de color azul y una veleta encima que representa el globo terráqueo; está de pie y se apoya sobre un libro que porta el santo en la mano izquierda, en su derecha lleva una varita de azucenas. San Antonio de Padua está también tocado por el nimbo con forma elíptica amarilla y con rayos dentro.

El fondo es de nubes azules cerrando la escena por la parte superior, y en la inferior hay un paisaje convencional de árboles simétricos a ambos lados del personaje. El tratamiento de la perspectiva, como en el panel anterior, es de poco dominio del dibujo.

Los dos santos son de un tamaño mayor que el de la Virgen y están muy encajonados en el marco (lo mismo que ocurría en el panel de “*San Sebastián*” estudiado), por ello parece que el dibujante y el pintor no calcularon la proporción de las figuras con respecto al espacio que tenían que llenar o pretendieron dar un aspecto de estatuas monumentales a los dos santos.

Todos los perfiles son en manganeso y marrón y los planos están rellenos de color, a excepción del nimbo y la corona que están dibujados en color naranja, por lo que pudieran estar realizados después de los azulejos de la Virgen.

## Análisis

San Francisco y San Antonio están representados junto a la Inmaculada porque ambos simbolizan el amor a la Virgen como la maternidad para todos redimida. Los dos defendieron la doctrina inmaculista que promulga la renuncia a la paternidad natural. San Francisco veneraba a la Virgen Inmaculada y obtuvo su indulgencia o perdón de Asís. Aunque San Antonio de Padua, que tiene páginas maravillosas en sus Sermones y que muere con la mirada dirigida a lo alto, como si contemplase extasiado a la Virgen bienaventurada, no fue defensor del privilegio de la concepción inmaculada.

En la Ermita de El Prado también se representa a la Inmaculada en el zócalo de la nave de la epístola. En esa ocasión la Virgen aparece rodeada de nubes azules acaracoladas a ambos lados, mientras que en la del Museo Ruiz de Luna lo hace rodeada de un nimbo de color naranja. En la de la ermita se representan discretamente los símbolos de las letanías del Santo Rosario en el lado izquierdo de la imagen y más visibles en el lado derecho; sin embargo en la obra del museo estos símbolos aparecen con detalle uno debajo de otro y a ambos lados por igual de la Inmaculada, como ya se ha descrito. Las dos obras siguen una estructura central y simétrica y las dos imágenes de la Virgen miran hacia su derecha, pero en la de la ermita la túnica de color naranja es mucho más visible que en la otra, al estar más tapada por el manto azul. En la representación de la ermita la cabeza aparece rodeada del nimbo de estrellas y no lleva corona como en la del museo. En ésta la Virgen tiene a sus pies la cabeza de un angelote, que no aparece en la otra representación, y la luna pero en distinta posición en ambas obras. Las dos representaciones pertenecen a la serie tricolor aunque en la de la ermita predomina más el azul y en la otra el naranja. También es de destacar el preciosismo, el mayor detalle y naturalidad de la Inmaculada de la ermita (hacia 1636) frente a la del museo (hacia 1570) que es mucho más simple, teniendo en cuenta que entre ellas hay una diferencia de más de un siglo de ejecución.



## SANTIAGO APOSTOL

Dos representaciones:

**Nº 3501**, expuesto en la ampliación del Museo Ruiz de Luna y formado por 20 azulejos de 13,5 cm. de lado cada uno dispuestos en forma rectangular de cinco a lo alto por cuatro a lo ancho, teniendo unas medidas totales de 67,5 cm. por 54 cm (foto 180); y la otra es un retablo con **nº 5096**, expuesto actualmente en el Museo Ruiz de Luna (foto 181). El tema principal tiene 195 azulejos de 14 cm. de lado cada uno (15 en el alto por 13 en el ancho) que hacen una superficie de 210 cm. por 182 cm., siendo las medidas totales del altar 480 cm. de alto por 260 cm. de ancho y 7,20 cm. de profundidad.

Con este retablo el alfar de Ruiz de Luna concursó en la Exposición Nacional de Bellas Artes y Artes Decorativas de 1920, celebrada en Madrid. Es la primera gran obra en la que participa con papel protagonista un escultor y que consigue Diploma Honorífico, a pesar de estar propuesto para ser galardonado con la Primera Medalla, según noticia de Manuel Machado<sup>209</sup>, y no concedérsele a última hora. El primer premio fue para el profesor de la escuela de cerámica de Barcelona Pérez Dolz y para Mateo Inurria la Medalla de Honor. Tras este certamen, el retablo se instaló en el propio museo de la fábrica en el que Ruiz de Luna creó una reducida capilla. Esta exposición marcó el triunfo y el reconocimiento de la obra de Ruiz de Luna, pero además el retablo se convirtió en el símbolo de la Regeneración de España ya que Santiago, además de patrón de España, es el emblema de la Reconquista o unidad nacional.

En cuanto a su conservación se puede decir que la primera obra se mantiene en buen estado, sin picados, casi sin desprendimientos de esmalte y con pocos rotos que han sido restaurados. La segunda también se conserva bien, solo con algunos azulejos restaurados, y no tiene prácticamente picados, rotos, ni saltado el esmalte, sólo hay algunas burbujas debido a la cocción en la pata delantera del caballo y en el turbante del personaje del moro. Lleva demasiada lechada, que no tenía en su origen, mal aplicada y sin un motivo concreto, ya que ésta se daba para impermeabilizar de la humedad.

El primer panel es del último tercio del siglo XVI y la segunda obra es del siglo XX (año 1917). Se sabe que la más actual se hizo para el antiguo Hospital de la Maternidad en el taller de Juan Ruiz de Luna, cuyos bocetos y pintado pertenecen a la mano de Francisco Arroyo.

La obra más antigua se considera de la serie tricolor y el retablo más moderno es de la serie Policroma: azules, amarillos, anaranjados, verde y reserva de blanco.

La representación iconográfica es semejante en las dos obras, pero lógicamente su factura es mucho mejor en la del siglo XX.

---

<sup>209</sup> Noticia de Manuel MACHADO: "Juan Ruiz de Luna y la cerámica de Talavera. Un arte redivivo" en *La Esfera* (nº 338), 26 de junio de 1920. s/p.

## **Análisis**

La imagen de Santiago Matamoros aparece en muchas representaciones sobre todo de los siglos XVI y XVII puesto que era el patrón de Castilla y, como apóstol que había guiado sus ejércitos hasta la victoria en la Reconquista, ocupa un lugar muy especial en España. Aunque el santo ejercía un atractivo obvio para la política de Felipe II, ciertos acontecimientos posteriores condujeron a expresiones de culto en su honor aún más fervientes. En concreto, sus partidarios se alzaron a principios del siglo XVII al ver que su primacía peligraba debido a una campaña que pretendía que se declarase a Santa Teresa patrona conjunta de España. Se alababa un catolicismo armado y agresivo. Sin embargo, es curioso comprobar como en el retablo no aparece, al contrario que en la otra obra del mismo tema y en la mayoría de las representaciones, el estandarte cristiano que Santiago porta siempre en la misma mano con la que sostiene las riendas.

El tema desarrollado es religioso pero con una representación humana del personaje de guerrero ecuestre que en este caso es un santo por el halo místico. Este asunto del guerrero a caballo abunda mucho en la cerámica de Talavera de la Reina. El afán figurativo y naturalista en estos paneles es patente: el paisaje envuelve al personaje central sobre un caballo que recuerda a los renacentistas. El sentido de la perspectiva se consigue con la posición central del jinete, y a los lados se trata un paisaje vegetal que termina con el horizonte en la parte inferior. Este tema está muy influenciado por la Guerra de la Independencia, pues durante ella Talavera de la Reina es heroica. También pudiera tener influencias iconográficas de Murillo como pintor de cartones para azulejos entre otros con el tema de Santiago para la iglesia de la Caridad de Sevilla (foto 181.0)

La descripción de la más antigua de las piezas es la siguiente: Santiago aparece sobre un caballo blanco al trote de perfil bien proporcionado y con un buen escorzo, que saca parte de las patas de la composición. Sin embargo al santo se le representa de una forma ingenua y desproporcionada y con peor perspectiva: tronco de frente y rostro y piernas de perfil. En recuerdo de la célebre batalla de Clavijo aparece vestido de guerrero, con barba, sombrero de ala flexible y una capa de viaje de los romanos o antigua lacerna con esclavina movida por el viento, y en las manos las insignias que se le atribuyen: en la derecha empuña la espada en alto, y en la izquierda el estandarte con la cruz de la victoria frente a los moros, que pende del típico bordón de peregrino, del que colgará una calabaza.

En la parte inferior se representan simbólicamente a los moros caídos con un cuerpo recostado en horizontal de un soldado muerto, sin cabeza. Junto a ella hay otra con turbante y una mano con un escudo. Los escorzos de los personajes no están muy bien conseguidos y los elementos que aparecen describiendo esta tragedia, en vez de provocar horror, resultan anecdóticos y cómicos.

Otros símbolos con los que se le identifica son las llaves cruzadas como señal de los peregrinos dirigiéndose a Roma, la concha, el zurrón y la calabaza.

Compositivamente esta obra se divide en tres franjas horizontales: arriba el cielo, que nos indica que la escena se desarrolla en un exterior, con un color azul sobre el que destaca el halo divino y el rostro de Santiago, en un solo azulejo como siempre, representado con

mucho detalle pudiendo ser un retrato de un personaje del Renacimiento. También puede existir semejanza con Cristo debido a que le llamaron “hermano del Señor” por su gran parecido físico a este santo. En su traje se simboliza su orden con la cruz roja.

El caballo, en la franja intermedia, manifiesta un movimiento ascendente con línea marcada oblicua hacia arriba que parece que en vez de trotar estuviese volando. El fondo de esta zona es blanco.

La franja inferior representa la tierra con los personajes muertos, con un fondo azul y escasa perspectiva en un paisaje de montañas en el horizonte.

Al igual que en otras obras, también en ésta, la escena se enmarca con unas líneas azul, amarilla y reserva de blanco.

Santiago el Mayor es el patrón de la Armada caballería, de los vidrieros, de los telégrafos, de los detallistas de frutas y verduras, de los sombrereros (junto con Santa Bárbara), etc.

En el caso del retablo su estructura se tomó por completo del monumento funerario de D. Pedro de Loaysa y Doña Catalina de Mendoza (foto 181, detalle 1) <sup>210</sup>, los padres del Cardenal García de Loaysa, confesor de Carlos V, que está en la iglesia de Santo Domingo de la Compañía de María en Talavera de la Reina, que ella y su esposo financiaron en el siglo XVI. Juan Ruiz de Luna Rojas descubre este sepulcro que transforma en altar-retablo y encarga sus moldes a Francisco Pina<sup>211</sup>. También hay una representación muy parecida de Santiago en un panel del Pórtico de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina, de fines del siglo XVI y comienzos del XVII; sólo la de Ruiz de Luna se distingue por su mayor riqueza y colorido.

En el Museo de Ruiz de Luna se conserva un boceto de este retablo (foto 181, detalle 2) con algunas diferencias con respecto a la obra final. Éstas afectan al frontal del altar, cuya decoración varía notablemente, y al coronamiento del retablo, cuyos pináculos eran en origen un par de flamencos y para el que no estaban previstos ni los dos “putti” que sostienen el tondo central ni el jarrón gallonado que lo corona.

La estructura de este retablo sigue la del retablo-cuadro<sup>212</sup> que, a diferencia del retablo tradicional cerámico talaverano de los siglos XVI y XVII, nunca hizo uso de piezas de molde en relieve, sino que la composición se creaba enteramente sobre la base de azulejos planos, siendo la decoración pictórica de arquitecturas fingidas la que se encargaba de crear en apariencia la estructura de un retablo.

---

<sup>210</sup> NICOLAU CASTRO, Juan (2003): *Los sepulcros del Cardenal Fray García de Loaysa*. Archivo Español de Arte, pp. 269.

<sup>211</sup> HURLEY, M<sup>a</sup> Isabel, op. cit., p. 207.

<sup>212</sup> Para las características de esta tipología de retablo, ver MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El retablo barroco en España*. 1993, p. 20.

Es una obra con una composición triangular dentro de otro triángulo equilátero, que representa la perfección aritmética, con el vértice superior coincidiendo con la cabeza del santo y los dos de la base con las patas traseras y delanteras del caballo.

Esta escena (foto 181, detalle 3) conceptualmente es muy parecida a la anteriormente descrita, pero con muchos más detalles y una mejor perspectiva. Los rasgos de la composición son afines a otros de Arroyo, o sea, ingenuidad dentro del buen hacer. El santo aparece de nuevo sobre un caballo blanco, enmarcado por un arco con ménsula en la clave o de medio punto que descansa sobre dos columnas renacentistas, sin basa y con capiteles similares a las columnas exteriores con relieve que rodean la composición de azulejos, delante de las que se sitúan de nuevos dos columnas exentas con basas y capiteles jónicos con volutas decoradas. En el fuste hay jarrones, candelabros y figuras aladas de mujeres sosteniendo toda la decoración. Los perfiles son en negro y el relleno es de aguadas azules para conseguir el claroscuro. El fondo es de color naranja. En los lados superiores hay unas enjutas triangulares donde se representan la cruz de Santiago dentro de un estandarte y a los lados dos angelotes o formas de hojas de acanto con alas, a la derecha, y en la de la izquierda otro estandarte con las tres conchas simbólicas de Santiago. La parte de abajo se remata con una greca en azul y fondo naranja con hojas de acanto de nuevo, muy típicas en la obra de los Ruiz de Luna. En el centro hay una cartela con la inscripción donde aparece el nombre del autor y la fecha de ejecución de la obra:

JUAN RUIZ DE LUNA  
ME FECIT -EN TALA-  
VERA EL AÑO MCMXVII

La composición es muy realista y la figura de Santiago, de origen oriental, está sobre el caballo dirigiéndose hacia la derecha de la composición, empuña en la mano diestra la espada, pero en este caso dirigida hacia los moros que están en el suelo, y en la otra lleva las bridas del animal desbocado. Aquí no porta el típico bastón de peregrino. Viste traje de caballero armado con la cruz de Santiago en el pecho y armazón en todo el cuerpo. Lleva una capa naranja muy movida por el viento que es la característica clámide para montar a caballo. Su rostro (foto 181, detalle 4), en el centro de la composición y ocupando no solo un azulejo sino cuatro, aparece con barba en color manganeso que destaca bastante, y con un halo anaranjado detrás de la cabeza, cubierta por un casco, a diferencia de la otra obra en la que aparece con un sombrero. Su cara muestra un gesto de tristeza y el caballo de furia con las patas delanteras al aire y sólo apoyado en las de atrás, creando una línea de composición ascendente de izquierda a derecha. Hay riqueza de detalles en los adornos del caballo con cintas, herrajes y en el sillín.

En la parte inferior aparece nuevamente la masacre sobre los moros (foto 181, detalle 5). El caballo tiene debajo a uno moribundo recostado con una mano y un brazo enormes y desproporcionados para destacar en primer término; hay otro personaje huyendo en el margen derecho inferior que va a ser aplastado por las patas del caballo, en él destaca la vestimenta del turbante con un apéndice superior de una media luna y el traje usual de polainas, blusa amarilla con chaleco verde agua y cinturón de tela naranja. El otro viste parecido con falda verde agua y cinturón y chaleco de los tonos del anterior. En el margen inferior izquierdo se representa una mano inanimada cortada con sangre de un color anaranjado y un escudo

circular, ya en la zona central inferior, con un rostro que representa posiblemente al sol. Esta escena es mucho más detallista y tétrica que la de la obra estudiada con anterioridad, además para ello el autor ha captado la escena un momento antes, cuando los moros aún están huyendo o agonizando. El colorido del caballo y los rostros de las figuras del suelo son en azules, y la cara y las manos de Santiago con tono verde-anaranjado.

La escena se cierra con árboles y nubes por arriba y por el lado izquierdo, y con estandartes en forma de media luna por el derecho, contribuyendo a la representación del ambiente de una batalla.

Como base, en la parte superior, aparece otra zona de azulejos con una cenefa a cuerda seca (relieve) de grecas y angelotes: uno en el centro, dos querubines a los lados y otros dos en los plintos que sobresalen, donde hay una buena imitación de mármoles. La simetría es total en esta composición. El color usado es el azul con dos aguadas diferentes y el fondo es azul cobalto.

Debajo de esta zona hay dos placas de lacerías, cada una con unas medidas de 74 cm. de ancho por 58 cm. de alto, en bajo relieve con vegetación y animales fantásticos enrollados a la cuerda seca (su fuente de inspiración se encuentra en un frente de mesa de altar grabado que hay en una de las capillas del claustro de la Colegiata) y en medio un escudo de la Orden de Santiago. A ambos lados hay otras dos placas en forma de candelabros. Un zócalo con una muy buena imitación de mármoles es el remate inferior.

Esta mesa de altar supone una novedad con respecto al sepulcro que le sirvió de modelo. Así éste no cuenta con ella sino que arranca de dos ménsulas y de un escudo central que sirve de apoyo. Sin embargo, el cambio de funcionalidad, de arquitectura funeraria a espacio para la rememoración sacramental del sacrificio de Cristo, obliga a incluir un frontal de altar. Éste reproduce el mismo modelo de composición, derivada de los frontales que desde el siglo XV se elaboraban en textil con inspiración en bordados litúrgicos hechos con dibujos muy densos de temas vegetales y utilizados en la azulejería desde el siglo XVI (frontal de la Ermita de Nuestra Señora del Rosario, en Cervera de los Montes, Toledo).

La parte superior del retablo es un entablamento en el que destaca una cornisa o friso con cinco querubines alados, uno menos que en el sepulcro original, en alto relieve, con gestos risueños y un tono lechoso en la piel y el pelo. Las alas presentan una gama muy sutil de colores que van del amarillo-anaranjado, pasando por el verde, el azul y el violeta en tonos muy suaves y delicados. El fondo de esta zona se representa también con un efecto de marmolizado en tonos de manganeso, violeta y reserva de blanco. Las partes de la cornisa más salientes tienen una decoración geométrica y vegetal de ovas y palmetas.

Por encima de este alero destacan en las esquinas dos altos relieves de dos torsos de figuras femeninas con melena ondulante simétricas y gesto triste, muy bien vidriadas, y túnicas en color azul prendidas por el hombro con flores amarillas. Están en posición contraria a los originales y se sitúan coronando las columnas abalaustradas exentas que están frente a las pilastras.

Coronando el retablo está un gran tondo (foto 181, detalles 6, 7) de 95 cm. de diámetro, con una grieta que no poseía en el Museo de la Plaza del Pan y que ha podido producirse debido a los numerosos traslados que ha sufrido. Está influido por el Renacimiento italiano a través de la obra de Lucca della Robbia que representa a la Virgen sentada de frente en alto relieve y un vidriado, como el resto de las figuras, muy lechoso, que sostiene con su mano derecha al Niño de pie desnudo y éste tiene el pie derecho sobre la cabeza de un querubín. Al otro lado hay otro y ambos presentan una bonita degradación de colores del naranja al azul.

Destaca la belleza del rostro de la Virgen, muy sereno y delicado. El manto es de un gran naturalismo, con muchos pliegues y en un tono azul con claroscuro de aguadas, que cae sobre la túnica del mismo color que la piel. Todo este conjunto armónico destaca sobre un fondo más oscuro marmóreo de azules, también con distintos tonos de aguadas.

Simétricamente y a ambos lados sujetan el tondo dos “putti” o niños regordetes, desnudos y bien proporcionados, de un tamaño mucho mayor que los personajes centrales. Están sentados sobre hojas de acanto enrolladas y frutos con bellas tonalidades de azules y anaranjados, destacando por el colorido crema-amarillo de aguadas con el que se representa la piel de los niños, del mismo modo que el resto de las figuras del remate de este retablo de Santiago. A ambos lados de la escena hay dos pináculos flanqueándola que acentúan la verticalidad de las columnas abalaustradas, más esbeltas que las del sepulcro.

Este tondo está sobre un plinto que imita al mármol, como se hacía ya en Talavera en el siglo XVII, al igual que la parte inferior de la escena central del retablo, sobre el que hay, como remate final superior, un alto relieve de otro querubín alado sentado sobre un ánfora gallonada flanqueada de tornapuntas.

Ruiz de Luna realizó un altar similar en 1942 para la Capilla del Mar en la Colegiata de Talavera de la Reina (foto 181.1). En estos retablos sorprende tanto la calidad de la pintura como el trabajo de los barreros para conseguir esos grandes candelabros, relieves y esculturas.

## **EL MILAGRO DE SAN HUBERTO**

Placa de seis azulejos:

**Nº 9116** (foto 182). Compuesta de tres azulejos en vertical por dos en horizontal, de 15 cm. de lado cada uno, con unas medidas totales de 45 cm. por 30 cm. Lleva marco interior tallado de madera de 6,5 cm. de grosor y otro exterior con talla de hoja o piña, aumentando por tanto las medidas a 56 cm. por 41,5 cm.

Presenta un estado de conservación muy bueno, sin picados, ni desprendimientos de esmalte, solo hay una pequeña grieta diagonal en el lugar de la firma, por tanto no tiene ninguna zona restaurada.

Aparece firmado en el ángulo inferior derecho por Arroyo y fechado en 1952. Detrás la obra está forrada con un papel blanco donde dice: “*Último trabajo realizado en Madrid por el ceramista Francisco Arroyo Santamaría, el día 22 de diciembre de 1952. / Talavera 16 de enero de 1885. Madrid 24 de diciembre de 1952*”, fechas estas de nacimiento y muerte respectivamente del autor. También están su nombre y ambas fechas en una chapa metálica clavada entre las dos molduras con que se enmarca la obra.

Dentro de la composición cerámica, en la parte inferior, hay una cartela tradicional barroca trapezoidal en color naranja con sombreado en morado y azul que dice: *SAN UBERTO* (sobre reserva del blanco con sombra azul y letras en morado).

Es de la serie Policroma con una gran variedad de tonalidades de azules, amarillos, morados, marrones y verdes.

El colorido es muy vivo y puro, casi sin mezclas. El follaje de los árboles se consigue superponiendo azul sobre amarillo. Todos los perfiles están pintados en marrón y las superficies se rellenan con color y sombras a base de líneas marrones y tonos distintos de color. No hay matices de difuminados en los colores del fondo para conseguir la lejanía o la perspectiva.

Es una obra con poco atrevimiento y estilo pero de una gran belleza plástica, con muchos detalles y buen dominio del dibujo, la perspectiva, la anatomía, las posturas y de la ubicación.

La figura central representa a San Huberto en actitud de postrarse o en penitencia, de espaldas al espectador pero con el rostro de perfil, representado con barba y pelo largo, cubierto de un sombrero de ala azul y pluma morada. Viste sayón o chaleco de color naranja con mangas en violeta y debajo calzones azules. Las botas o lorceguíes son marrones con lazos verdes y lleva en bandolera un carcajen azul para guardar las flechas; en el suelo está el arco y en su mano derecha una lanza que apoya en la tierra. Está representado como un cazador según la moda clásica de los mosqueteros. Hay una jarra conservada en el Museo de Artes Decorativas de Madrid con un tema similar, de arquero con sombrero de ala ancha y flecha apuntando a un ave en una rama.

Es una placa ambientada en un exterior, compositivamente cerrada en el lado derecho por un pino con tres follajes o copas a diferentes alturas, adaptándose al arco de medio punto que aparece en la parte superior de la obra, donde hay dos motivos simétricos en las enjutas o esquinas de roleos en color azul y morado sobre fondo amarillo. Debajo de este arco, cortado en la parte superior por el marco, se representa una nube convencional y también dos palomas que vuelan hacia la zona derecha de la escena. Como ocurre con la obra anterior del “*Retablo de Santiago*”, este autor también cierra la escena superiormente con un arco.

En el otro lado, sobre un montículo, hay un ciervo con una cruz entre los cuernos, que representa a Cristo como el milagro que ve San Huberto, y al lado, a la misma altura que el montículo y el santo, hay un ciprés y debajo del montículo una flor grande, que parece una “margarita” típica de las de Talavera de la Reina, desproporcionada con el resto del paisaje. La línea compositiva de esta escena es la diagonal que une la mirada ascendente del santo hacia el ciervo.

En esta obra naturalista se representan las tres naturalezas: animal, vegetal y humana.

## **Análisis**

San Huberto se retiró tristemente al campo y se dedicó a la caza cuando murió su mujer al dar a luz a su hijo. Allí su espiritualidad sufrió un cambio. La leyenda cuenta que cuando se encontraba cazando un Viernes Santo a un venado, éste se volvió y dejó ver entre la cornamenta un crucifijo resaltado por luminosos rayos. Seguidamente oyó que decía: *“Huberto, si no vuelves al Señor y llevas una vida santa, irás al infierno”*. Al oírlo, Huberto bajó del caballo, se postró y dijo: *“Señor, ¿qué quieres que haga?”*. La respuesta fue: *“Ve y busca a Lamberto, que te dirá lo que tienes que hacer”*.

La leyenda del ciervo crucífero apareció en la hagiografía medieval, repitiendo la leyenda que ya se atribuía de San Eustaquio, mártir romano del siglo II. Hacia el siglo XV era una leyenda muy repetida en muchas partes de Europa central. San Huberto fue obispo de Lieja, por eso tuvo tanta aceptación en los Países Bajos, pero su culto se extendió a otros países próximos como Francia, Alemania o España.

Talavera es una ciudad tradicionalmente muy ganadera, dedicada al toreo y a la caza por eso puede que esta obra se encargase como devoción a este Santo que representa al patrón de los cazadores y al protector de los perros de caza.

## **PROFETA DAVID**

Un panel:

**Nº 17561** (foto 182.a). Compuesto de 12 azulejos dispuestos en forma rectangular de 3 en horizontal por 4 en vertical y constituyendo unas medidas totales de 54 cm. por 40,5 cm.

Su estado de conservación es bueno con escasos picados, aunque se aprecia algún azulejo restaurado.

Pertenece a la segunda mitad del siglo XVII y se desconoce su autor. Procede del convento de la Purísima Concepción o Capuchinas de Toledo.

Es de la serie Polícroma, con la línea del contorno en azul.

La figura representa a David protegiendo a su rebaño del ataque de un león y un oso, según la descripción que se hace en el primer libro de Samuel (Salmo 16.12). Su apariencia es de un pastor adolescente, rubio, hermoso de ojos y de buen parecer, que toca la cítara, recordando la iconografía clásica de Orfeo. También se le representa como el pastorcillo a punto de vencer a Goliat con la bolsa cargada de piedras y la honda con la que tirarlas y en su mano izquierda lleva la lanza con la que demostró su valía frente a Goliat.



Remata la escena en la parte inferior una cartela tipo rocaïlle con el nombre del Profeta David.

## **OBISPO SAN BLAS**

Un panel:

**Nº 3328** (foto 183). Compuesto de 35 azulejos de 13´5 cm. de lado cada uno, dispuestos en forma rectangular de 7 a lo alto por 5 a lo ancho, constituyendo unas medidas totales de 94´5 cm. por 67´5 cm., aumentadas por un marco cerámico a 140 cm. por 99 cm.

Su estado de conservación es bueno aunque presenta roturas y desconchones de esmalte en las esquinas, que están sin restaurar, y alguna grieta que sí está reintegrada. La cocción es buena y no tiene prácticamente picados y ningún craquelado.

Pertenece al siglo XVI y se dice que es obra de Joan Floris. Parecido a él hay otro en Piedraescrita (Toledo).

Es de la serie Policroma: amarillo, azul y verde en cenefa; y en la figura y el paisaje estos mismos colores y además naranja. La línea de contorno del dibujo es en azul con más riqueza en claroscuros y tonos que en la anterior obra.

La figura central representa al Obispo de pie bendiciendo con los dos dedos, índice y corazón, levantados de su mano derecha, y en la otra el báculo.

Al fondo y en perspectiva aparecen en primer término hojas y cantos que, como ya se ha comentado, son símbolos de los mártires, y a la izquierda, en segundo término, un tronco cortado, y al lado derecho de la composición se representa un edificio sobre un montículo que pudiera ser un monasterio. El dibujo del paisaje es anecdótico, sencillo y estereotipado.

Tiene una cenefa del tipo “feronèries”, típica del siglo XVI, que es una orla simétrica con gran pureza de colorido, de hojas y frutas entremezcladas y roleos geométricos y arquitectónicos, con líneas más rectas que curvas, que crean una perspectiva con sombreado y profundidad. Arriba, en el centro de esta orla, aparece escrito el nombre del personaje representado: “S. BLAS”.

## **Análisis**

San Blas viste la capa y la mitra de obispo rodeada de un halo circular naranja que en la próxima obra que estudiaremos aparece envuelto entre las nubes acaracoladas del cielo. También se diferencian ambas piezas en la cruz centrada de la mitra de esta obra frente a las dos que se representan en la próxima. El gesto también es más sonriente respecto a la obra

que se estudiará a continuación. El resto de la composición es muy parecida, teniendo la presente más detalles.

Iconográficamente recuerda también a un panel sevillano de azulejos, atribuido a Hernando Valladares, con el retrato del obispo Alberto Magno de 1622 que porta el mismo tipo de mitra. De la misma manera la decoración exterior de la obra hispalense, que recuerda a la de los grabadores flamencos que ilustraban libros del siglo XVII, se asemeja a las talaveranas aún siendo de épocas distintas. También recuerda a los obispos S. Hermenegildo y S. Leandro (foto 183.a) de 1600 que representa el mismo autor.

### **OBISPO SAN BLAS, SANTA CATALINA Y SANTA LUCÍA**

**Nº 3329** (foto 184). Es un panel de 55 azulejos de 14 cm. de lado cada uno, dispuestos en una franja horizontal de 11 a lo ancho por 5 a lo alto, que hacen un total de 154 cm. por 70 cm. Está expuesto al público en la ampliación nueva del museo Ruiz de Luna.

Esta obra presenta muchos azulejos reconstruidos o restaurados por Francisco Arroyo Santamaría y firmados F.A.S. en el ángulo inferior derecho (R) (foto 184, detalle 1), con un colorido y un trazo similares a los originales en los que se aprecia la diferencia de blancos, más lechosos los auténticos, que tenían un esmalte pobre de plomo y estaño cuando venía de Portugal. Los desconchones son escasos pero han sido vidriados de nuevo y los picados abundan en los azulejos que aún quedan como originales.

Su autor es desconocido y se encuadra en la época de fines del siglo XVI y principios del XVII.

Pertenece a la serie Policroma con amarillos, azules y gamas de marrones y naranjas. Los perfiles son en azules. Es de destacar la soltura del claroscuro en el adorno, la gradación de los tonos y la desenvoltura y el garbo con que están tratadas la mayoría de las estilizadas figuras.

Es una composición en horizontal, probablemente hecha para un zócalo con una clara separación de las tres figuras, enmarcadas cada una por separado.

En el centro está el obispo *San Blas* (foto 184, detalle 2) dentro de una forma elíptica, con sus elementos básicos: la mitra, el báculo y el manto, y con su mano derecha en alto bendiciendo. Al fondo y en la parte inferior se representa un paisaje casi minimalista con dos arbustos de hojas, cada uno a un lado del obispo. En la parte superior, y bordeando la mitra, hay un halo con nubes acaracoladas que sitúan la escena en el exterior, del que ya se ha hablado anteriormente.

San Blas, poco después de iniciar su prelatura, huyó de su sede a causa de la persecución de Diocleciano, al igual que S. Sebastián, y se refugió en una cueva adoptando el modo de vivir de los ermitaños. Numerosos pájaros fueron los que le llevaron comida y él los bendecía, al igual que S. Francisco. Sufrió martirio hacia el año 283 de la era cristiana.

A la izquierda de esta composición está **Santa Catalina** (foto 184, detalle 3) que lleva en su mano izquierda el anillo que alude a los místicos desposorios de la santa con el Niño Jesús y la palma, símbolo de la victoria frente a los que estaban en contra del cristianismo, y en la derecha la espada, símbolo del martirio que sufrió por orden del tirano Maximino que la mandó decapitar después de rechazar su oferta de quedarse en palacio, ya que comenzó a reinar hacia el año 310 de la era del Señor por lo que aparece representada con corona real.

Santa Catalina de Alejandría, la única santa a la que se dedican retablos enteros en Castilla, era tan versada en todas las artes liberales que argumentó con el emperador sobre infinidad de temas que trató desde un punto de vista alegórico, metafórico, dialéctico y místico, según nos dice la “Leyenda Áurea”<sup>213</sup>.

Hizo el milagro de sanar a enfermos, libró de los demonios a personas atormentadas por ellos y multiplicó pan para los pobres. Se la representa en un exterior con una única nube de trazo muy simple e infantil, al lado hay un instrumento que simboliza su tortura con ruedas cuajadas de agudísimos clavos y de pequeñas sierras dentadas que la llevó a su tránsito y gloriosa muerte. Otro símbolo que la caracteriza, pero que en este caso no aparece, es un busto con cabeza coronada a sus pies que representa a Magencio vencido por la constancia y sabiduría de la santa (suele estar simbolizada por un libro). Es la patrona de los curtidores.

A la derecha está representada **Santa Lucía** (foto 184, detalle 4), patrona de los ciegos, electricistas, cerrajeros, bordadores, colchoneros, etc., con sus atributos en las manos: en su derecha la palma, y en la izquierda la bandeja con los ojos, que no están representados extraídos e inertes con el aspecto sanguinolento que deberían de tener si acabasen de ser arrancados brutalmente por el verdugo, sino pintados como si la bandeja de plata fuese parte de un rostro y los ojos tuvieran vida y constituyeran un manjar exquisito. El objeto simbólico o atributo debe ser tan real como su portador pero en ocasiones no tanto como aparentan ya que no pasan de ser accesorios imaginarios de teatro o ficción.

Es el único personaje que lleva halo y su rostro es menos femenino que el de Santa Catalina, que se la representa con la juventud y hermosura que la caracterizó. Santa Lucía lleva túnica y manto romanos y una larga cabellera sin la corona de flores.

El paisaje del fondo con nube es muy parecido al que aparece detrás del Obispo y de Santa Catalina, y con un matorral a cada lado de la figura similar al del fondo del Obispo, creando una composición muy simétrica. Estos motivos son una mera anécdota para situar la escena en el exterior.

El encuadre de las dos figuras femeninas es rectangular terminando los lados más pequeños en semicírculos y el obispo se enmarca dentro de un óvalo. Los tres están rodeados por una greca simétrica típica del Renacimiento de espirales, arabescos, hojas y uvas en colores azules, amarillo y naranja, con un gran movimiento. Es prácticamente la misma que aparece en el frontal de “*El Calvario*” entre dos escudos simétricos, como ya se vio anteriormente.

---

<sup>213</sup> VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., p. 765-774.

Las tres figuras se relacionan mediante la mirada, pues las santas miran hacia el obispo, pero éste lo hace hacia el frente de forma extasiada o perdida.

Los personajes son vistos como a través de una ventana y representados hasta las rodillas, como si de un plano cinematográfico americano se tratara.

Hay un poco de desproporción en las figuras y el volumen se consigue con pinceladas, ya que se siguen usando planos de color.

## **Análisis**

San Blas padeció la persecución de Diocleciano, e innumerables tormentos, como ser azotado cruelmente colgado de un madero y degollado en la ciudad de Sebaste (ciudad de Capadoccia-Armenia) de cuya iglesia fue obispo. Sanó a los que tenían espinas o hueso atravesado en la garganta, por ello es el patrón de los que padecen anginas o amígdalas y además es el santo de todos los cortadores de lana y los curtidores (junto con Santa Catalina de Siena) y de los yeseros.

La representación de estos tres santos juntos, San Blas, Santa Catalina y Santa Lucía, puede ser debido a que fueron tres mártires. Los atributos de San Blas Obispo de Sebaste (Armenia) son las velas cruzadas, la cera o el peine de hierro. Los de Santa Catalina de Alejandría, la torre, el cáliz litúrgico o el cañón, y los de Santa Lucía de Siracusa son el bol o bandeja con los ojos, una cuerda o una lámpara o palma.

## **SAN GREGORIO**

Un panel:

(Foto 184.a). Compuesto de 20 azulejos de 13,5 cm. de lado cada uno, dispuestos en forma rectangular de 5 a lo alto por 4 a lo ancho, constituyendo unas medidas totales de 68 cm. por 54,5 cm.

Pertenece al siglo XVII y se desconoce su autor. Procede del convento de las Carmelitas de Afuera de Alcalá de Henares.

Su estado de conservación es bueno aunque presenta dos azulejos restaurados: el de la izquierda de la cabeza y el del pie izquierdo, en los que se aprecia unos tonos más claros en la pintura. La cocción es buena y no tiene prácticamente picados y ningún craquelado. Destacar que la cabeza está representada en un solo azulejo central, para no partirla, asimétrico con respecto a las demás filas, y esto hace que los azulejos de los lados sean sólo mitades, al igual que en la obra estudiada de la “*Virgen del Prado*” nº 4501 (foto 138).

Pertenece a la serie polícroma con azul en los contornos, con mucha calidad en el dibujo aunque poco personalizado, y a la serie tricolor en la cenefa tipo “*ferroneries*” de alrededor con

naranja para rayados o cuadriculados de interior y azul para rellenos. La figura del santo está centrada en la composición y encuadrada en un rectángulo terminado en los lados más pequeños en semicírculos al igual que en las obras vistas antes de “*San Blas, Santa Catalina y Santa Lucía*” y en los escudos de “*El Calvario*”.

San Gregorio fue obispo de Ostia (Italia) y es considerado uno de los cuatro doctores de la Iglesia. Iconográficamente el santo aparece representado con la mitra y el báculo en su mano derecha y en la otra un libro que representa la Biblia de la que fue un lector apasionado. Al lado del nimbo, con su nombre escrito, aparece una paloma que simboliza la inspiración.

### 5.3.2. TEMAS CIVILES

#### NIÑO DEL PÍFANO Y SERPIENTE

Un panel:

Nº 3832 (foto 185 y detalle). Está formado por 24 azulejos de 13,5 cm. de lado cada uno, dispuestos en filas de 6 en vertical por 4 en horizontal, constituyendo un rectángulo de 81 cm. por 54 cm., al que se le suma una cenefa cerámica aumentando la superficie a 95,5 cm. por 68,5 cm.

Su estado de conservación es regular, sobre todo porque presenta bastantes picados y grietas. Éstos están restaurados por Ruiz de Luna, al igual que las juntas de los azulejos, mediante pintura sin vidriar o con esmalte irregular, quizás para que las reintegraciones se diferencien de lo original.

Pertenece al último tercio del siglo XVII y se desconoce su autor.

Es de la serie Policroma por los colores usados: azul cobalto, naranja claro y oscuro, verde y reserva de blanco. Perfiles en azul.

El motivo central es inusual ya que representa a una figura un poco andrógina, mujer o niño, ligeramente vestida, con un lazo amarillo en el pelo y un manto del mismo color alrededor del cuello que deja ver el pecho. Va caminando al lado de un río por un prado con plantas carnosas (la rama de la izquierda es verde y al otro lado otra de color naranja con dos puros), piedras y nubes estereotipadas. Va tocando con su mano izquierda un instrumento musical en forma de cuerno y en la otra lleva un pandero.

La perspectiva no está bien conseguida, el tratamiento anatómico de la figura no sigue las proporciones adecuadas y la postura es un poco amanerada e irreal pues está con el pie que queda detrás en puntilla sobre un trozo de piedra resquebrajado como si fuera una isleta sobre el agua. La representación de la figura recuerda al “*San Sebastián*” con nº 3432 estudiado con anterioridad.

Este panel lleva un doble enmarque: el exterior es una “cintilla” y el interior es de “ferronerie”, con formas circulares en azul y amarillo (parecidas a las que rodean la obra de la “*Virgen y el Niño*” con nº 20882 de inventario, pero en ese caso están dispuestos a la inversa), entre las que se entrelazan una serpiente con punteado en naranja. La figura central se enmarca en una forma elíptica y podría ser una alegoría de la música o representar a la mujer pecadora por ir medio desnuda y con la serpiente que simboliza el mal.

## NIÑA DESNUDA

Forma parte de un alto relieve:

**Nº 19108** (foto 186). Tiene una forma irregular y por sus lados más largos sus medidas son 77 cm. de alto por 82 cm. de ancho. Esta es una obra que se encuentra en buen estado de conservación.

Procede del alfar de Ruiz de Luna y se hizo en 1942 por el escultor Restituto Martín Gamo que posteriormente será conservador del Museo del Prado. Según Hurley Molina<sup>214</sup> el molde fue realizado sobre modelo de Mariano Benlliure por su discípulo Vicente Camps, siguiendo el estilo de Della Robbia. Es de destacar la ayuda de Benlliure al comienzo de la fábrica de “Ruiz de Luna, Guijo y Cía., decoradores ceramistas” donde se hicieron esculturas de arcilla esmaltada, valiéndose de los moldes de escayola que les preparaban los escultores.

La composición es en diagonal que se compensa por la pierna izquierda de la figura que se abre y equilibra hacia la derecha formando un triángulo con la otra pierna, y con la túnica formando una línea horizontal con los brazos y la cabeza.

Tiene policromía sobre cubierta estannífera, donde el colorido es suave y lechoso, con un vidriado muy acentuado. El fondo de la obra es marrón claro con pincelada muy suelta sobre color amarillo. La diferente altura del relieve crea un gran movimiento. Se salpican flores blancas de semillas amarillas y sombras rosas con hojas verde-amarillentas en relieve más acentuado.

Esta pieza pertenece a una parte arquitectónica mayor ya que por el lado izquierdo finaliza con una curva entrante que encaja en otra pieza. El borde superior tampoco es regular, siguiendo la forma movida de la composición. El resto se sabe que estaba formado por un grupo de niños jugando que se hizo para la fuente del jardín del Instituto de Puericultura o la Maternidad de “La Gota de Leche” de Gijón, actualmente se ubica en el Jardín Botánico Atlántico de la misma ciudad (foto 186.a)

---

<sup>214</sup> HURLEY, Isabel (1989): *Talavera y los Ruiz de Luna*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, p.193.

## **Análisis**

Recuerda un poco al tratamiento que hace Ruiz de Luna en la “*Virgen entronizada*” con nº 19107 ya estudiada anteriormente, al ser ambas obras altos relieves hechos en el siglo XX y basadas en Lucca della Robbia.

Es un tema alegórico o religioso de una niña desnuda regordeta que corre hacia la derecha de la composición con una cinta amarilla que sujeta con ambas manos y un manto azul al viento que lleva sobre el hombro izquierdo. Es rubia con un tono de piel muy sonrosado conseguido con aguadas de rojo y amarillo. Este tema recuerda a otro similar que aparece en un cuenco gallonado conservado en el Museo de Artes Decorativas de Madrid.

### **MUCHACHA Y VACA (foto 187):**

Placa única:

Nº **18215**. Medidas 46 cm. por 30 cm.

Se conserva en aceptable estado. El vidriado es bueno y sólo está saltado un poco en el margen superior izquierdo. Aparece algún defecto de picados en la cocción de la zona de la panza de la vaca.

Está atribuida a Juan Ruiz de Luna Arroyo y procede de los herederos de Emilio Niveiro, ya que fue un regalo que el autor le hizo para su boda en 1918 a D. Emilio. Por tanto se sabe que pertenece a la primera mitad del siglo XX.

Al igual que su otra obra expuesta de “*Santa Justa y Santa Rufina*”, está colgada en el Museo Ruiz de Luna con cuatro clavos de acero en forma de espirales.

La técnica es muy pictórica usando colores en gamas de verdes, marrones y amarillos, de pincelada muy segura y pequeña, recordando el movimiento impresionista y la pintura de Sorolla. Tiene gran sutileza y maestría en la cerámica. Utiliza sólo en zonas el trazo de líneas de dibujo y perfiles en manganeso, en el resto pinceladas de color.

La naturalidad y el detallismo son notas a destacar en esta placa que es pictórica en sí misma.

La escena cotidiana y costumbrista representa a una mujer tirando de una vaca en un prado. La composición es en horizontal, siguiendo la construcción de la sección áurea, y hay dos líneas estructurales fundamentales: una hacia la izquierda por el movimiento de la vaca, y la otra hacia la derecha donde tira con fuerza la joven.

El movimiento que refleja la chica se demuestra con la representación de su falda movida por el viento, en tonos verde oliva, delantal en verde, blusa de manga larga amarilla, pañuelo azul recogiendo su pelo y zuecos en los pies. Y la fuerza que ejerce se manifiesta en su rostro y en

el buen tratamiento de la anatomía que se deja ver a través de la ropa y en la postura de los pies fuertemente apoyados sobre la tierra.

Destaca el detalle en primer término, a la derecha de la escena, de un gran mazo y clavo donde la muchacha pretende llevar la vaca para sujetarla.

La pradera donde se desarrolla la escena tiene tonos verdes matizados con arbustos al fondo y árboles cerrando la escena por la derecha, y asomando entre ellos un tejado de una casa. La composición se abre por el fondo de la izquierda con menos follaje sobre un cielo azul y otra vaca hacia donde tira y se dirige la del primer término.

La línea de horizonte es alta y se da prioridad al tema campestre que parece centrado en el paisaje del norte de España o en un país húmedo por el tipo de indumentaria y por los zuecos. A pesar de ello el día es claro y luminoso.

La perspectiva está muy conseguida por el mayor detalle y colorido en los primeros planos respecto al resto.

Se sabe que la obra estaba enmarcada con tablas pulidas por el grano de un molino del Tajo, aumentando su tamaño a 62 cm. por 46 cm.

## **ESCENA DE LAVANDERA**

Un azulejo:

**Nº 3293** (foto 188). Medidas de 15 cm. de lado por 1,4 cm. de grosor.

Su estado de conservación es bueno. Está bien vidriado y sin defectos en la cocción. Solo tiene dos puntos de picados y algún pequeño desconchón de esmalte en el borde inferior izquierdo, que están sin restaurar.

Es de procedencia desconocida y sirvió probablemente como decoración por los dos agujeros que tiene en la parte superior para colgar.

Está datado en el año 1726, fecha que aparece impresa en el ángulo inferior izquierdo.

Representa una lavandera situada de espaldas al espectador en un espacio exterior con un cielo que corona la escena, le acompaña un buey recostado en primer plano a su lado izquierdo. La composición es simétrica con un cesto de mimbre con ropa en el centro, tendiendo ligeramente hacia la diagonal marcada entre el buey y la lavandera.

Talavera de la Reina es actualmente una ciudad ganadera y en otras épocas era aún más, de ahí que se trataran estos temas con asiduidad.



Pertenece a la serie azul tratando el color con diferentes tonalidades de aguadas, siendo más oscuro en la línea que enmarca la obra, remarcada a su vez por otra interior en manganeso. Este color se usa también para los perfiles con pincel muy fino.

Hay mucha soltura y precisión en el dibujo de esta obra utilizando las líneas fundamentales con diferentes grosores de pincel así, por ejemplo, el buey destaca en el primer término con un trazo en manganeso más grueso que el que se emplea para la mujer, creando así una buena perspectiva.

### **Análisis**

El tema es costumbrista, al igual que la obra anteriormente estudiada, siendo los objetos decorativos que aparecen en estos y otros paneles los que convierten también en cotidianas algunas de las escenas religiosas tratadas anteriormente (*“Nacimiento de la Virgen María”, “Visitación”, “Santa Justa y Santa Rufina”*).

### **PICADOR Y TORO**

Una placa:

**Nº 3189** (foto 189). Puede formar pareja con la obra estudiada a continuación con nº 3072. Medidas 44 cm. por 30 cm. y 1,8 cm. de grosor.

Su procedencia es desconocida, pero se fecha en torno a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Su estado de conservación es malo, rota en cinco pedazos que están pegados, además tiene desprendimientos de esmalte y pérdida de trozos de materia en los bordes y en el centro. También tiene bastantes puntos de picados en la parte inferior. Por el reverso se aprecia mucho mortero adherido de arcilla muy rojiza, probablemente del lugar donde estuvo colocada.

Es de la serie Policroma con perfiles en manganeso y colores azul, marrón, amarillo y anaranjado.

El dibujo sigue la línea horizontal y la simetría: al lado izquierdo de un eje central está el toro y al derecho el rejoneador, aún siendo su composición en vertical y basada en la construcción de la sección áurea.

El dibujo es muy simple e ingenuo en el tratamiento del toro, con peor técnica que en el caballo, y en las líneas horizontales sobre las que reposan éstos, sin existir ningún fondo detrás eliminando así cualquier atisbo de perspectiva.

El rejoneador, sin buen estudio anatómico, va sentado a la grupa y lleva las dos piernas hacia adelante, en una postura extraña, inestable y con un dibujo mal resuelto, con pantalón amarillo, sombrero típico y torerilla en tonos azules oscuros. Resulta anecdótico y su cuerpo es como el de un muñeco o pelele que clava la estaca en el toro sin ningún gesto de esfuerzo.

En el fondo de la escena aparece el blanco del esmalte y el suelo, con una proporción parecida a la que ocupan las figuras, está formado por bandas horizontales alternas en azules, naranjas, amarillas y manganeso, con pinceladas grandes y sueltas.

La escena se ve a través de un arco de medio punto peraltado con flores del ramito simétricas y entrelazadas en tonos amarillos y marrones, que descansa sobre dos columnas de estrígilos en tonos azules y manganesos que imitan la piedra de mármol, y que reposan a su vez sobre un plinto decorado con líneas oblicuas de colores naranjas, azules y manganeso, semejantes a los tonos que tiene el suelo sobre el que se posan con mucha sutileza las figuras.

## **Análisis**

Como ya se ha visto en otras obras anteriores, este tema se da posiblemente en la cerámica talaverana por ser esta una ciudad de gran tradición ganadera y taurina. La costumbre de los toros se había establecido en Talavera de la Reina en 1515, para celebrar las fiestas de los Desposorios de la Virgen y San José, el 12 de marzo. En ellas se celebraban corridas los jueves, viernes, sábados y domingos siguientes al de Quasimodo. Los toros eran pagados por el deán de la Colegial, por el Ayuntamiento y por los gremios. Los alfareros contribuían a pagar el toro de los carpinteros. Pero, debido a los excesos al comprar estos animales para ser corridos en las distintas parroquias, se prohibió esta fiesta durante un tiempo hasta que en 1672 el gremio contribuye a la compra de un toro con 550 reales de vellón, por lo que la fiesta continuó realizándose.

## **DOS SOLDADOS**

Una placa:

**Nº 3072** (foto 190). Medidas iguales a la anterior obra: 44 cm. por 30 cm. y 1,8 cm. de grosor.

Su estado de conservación es malo, está dividida en tres fragmentos que sólo están pegados y falta aproximadamente el 50% de la pieza en su parte inferior, que por su gran parecido con la placa anterior se cree que pudiera estar rematada de manera similar. Tiene también desconchones de esmalte en la parte superior del arco y muchos picados en las dos partes rotas de abajo. Se aprecia el barro muy rojizo a través de las grietas y en el revés mucho mortero adherido del muro donde estuvo colocada esta placa como decoración.

La procedencia es desconocida pero se considera de principios del siglo XIX por el tema y su resolución.

Pertenece a la serie Policroma, por los tonos similares a los que aparecen en la obra anteriormente estudiada del “*Picador y toro*”, con la que pudiera formar pareja.

El tema central son dos guardias custodiando una torre que parece representar la Orden de Castilla, sobre un fondo neutro y solamente por el movimiento de la bandera que ondea se sabe que la escena se desarrolla en un exterior.

Los dos soldados llevan uniformes de la época de la Restauración con chaquetas azules oscuras y pantalón color morado oscuro, con bayonetas y sombreros altos con plumas. Ambos son prácticamente idénticos, no sólo por sus trajes y posturas estáticas guardando el castillo, sino por sus rostros iguales con bigotes, que pudieran estar hechos con la técnica de un estarcido simétrico. Parecen soldados de plomo inspirados en la moda napoleónica o maniquís muy esbeltos con desproporciones entre manos grandes, pies pequeños afrontados de perfil y caras ovaladas, que tienen prácticamente la misma altura que la torre. Destacar la similitud de formas entre la torre y el cuerpo de los soldados que se estrechan muchísimo en la cintura. Al igual que en la anterior placa, la composición está centrada dejando un espacio inferior y superior prácticamente igual entre ellos y semejante al espacio que ocupan los personajes. Por lo tanto, el dibujo se distribuye en tres franjas horizontales, aún siendo su composición en vertical.

## **Análisis**

Tanto esta obra como la anterior son placas de coronamiento semicircular algo peraltado decorado con ramitos de flores enlazadas y apoyándose en columnas de mármol imitado exactamente igual en las dos obras. Los temas a pesar de ser distintos se componen de la misma forma simétrica debajo del arco.

## **AMAZONA**

Un panel:

El nº inventario general es **Estéril** en el Museo Ruiz de Luna (foto 191). Panel de azulejos de la serie policroma con desarrollo vertical formado por 22 azulejos, 11 en cada fila. Sus medidas son 154’5 cm. de alto por 28 cm. de ancho y 4 cm. de grueso.

Se encuadra en la primera mitad del siglo XX, y pertenece al taller de los Ruiz de Luna, aunque no está firmado. Esto se sabe porque se conocen los bocetos realizados en dicho taller para realizar las figuras con “candelieri”: amazonas, figuras femeninas y guerreros para decorar las pilastras de los amplios vestíbulos, andenes y escaleras de la estación nº 2, llamada “Constitución”, del metro de Buenos Aires (foto 20). Esta estación, de unos 120 m. lineales, está decorada con azulejos mudéjares, entre cenefas renacimiento y guardillas vegetales y geométricas. Los paneles están separados por pilastras con amazonas o guerreros,

provistos de lanza o escudo, o estípites con tronco de indio, como los del zócalo de la Sala Capitular baja del Ayuntamiento de Toledo de 1696.

El tema de la escena es una adolescente que está apoyada sobre un óvalo con flores y frutas, además en la parte superior sostiene una cratera también con flores. Toda la composición está enmarcada con recortes o ferrerías en azul y amarillo. Destaca el gran detallismo y naturalismo de la escena con una gran precisión en el dibujo de color manganeso y una gran cantidad de tonos que dan a la composición volumen y perspectiva. Esta destreza pictórica también se da en las fuentes de Rosario que con anterioridad había realizado también Ruiz de Luna.

## **ESCUDO DE TOLEDO**

Un ejemplar:

**Nº 19112** (foto 192). Pertenece a la serie heráldica.

Está formado por 60 azulejos dispuestos en filas de 10 en horizontal y 6 en vertical, de 14 cm. de lado cada uno, con una superficie total de 140 cm. por 84 cm.

Es una obra bien conservada con sólo una grieta en la zona central inferior y un punto de picado en la cocción en la parte superior derecha de la cenefa. Por detrás se aprecia que estaba muy mal montado.

Aparece firmado a la izquierda por Juan Ruiz de Luna y fechado en 1918 a la derecha, en unas cartelas simétricas en la parte superior de la obra.

Pertenece a la serie Policroma con una gama de colores muy especial por la que se distinguirá su autor.

La composición es simétrica, con el escudo en el centro y cuatro franjas alrededor formando un rectángulo a modo de marco. Tiene claras influencias renacentistas.

Es un escudo imperial de la monarquía española de Carlos V (1516-1556) de la ciudad de Toledo porque este rey vivió en esta ciudad durante mucho tiempo. En él se representan los distintos reinos de la monarquía española.

En este escudo se representa un águila negra bicéfala, con parte de las alas en azules y las patas y el pico en marrones. Encima hay una corona sombreada en tonos naranjas y toques en azul claro que representan las piedras que la adornan. La técnica usada es mixta de cuerda seca y mayólica con datación en el plateresco. En relieve está el escudo que tiene los perfiles en manganeso y está dividido en cuatro zonas con torres, leones, flor de lis y águila. La corona y la cola del águila sobrepasan los límites del rectángulo hacia las dos franjas horizontales superior e inferior.

El fondo sobre el que se sitúa el escudo representa un tejido del siglo XVII con repetición de motivos de alcachofas en tonos de aguada azul y superposición de rayado en naranja y amarillo.

Las franjas que rodean la composición central son cuatro, también a cuerda seca. Las dos horizontales son distintas: la de arriba mide de ancha 13,5 cm. y la de abajo 18,5 cm. En los motivos se aprecia un gran dominio de la naturaleza con hojas, caracoles y uvas en tonos planos pardos, negros, verdes y azules, muy detallistas, similares y simétricos. Abajo también se representan roleos con flores y los colores se distribuyen de distinta forma que en la franja superior, siendo el fondo con un color crema-amarillento donde se aprecia la suave pincelada.

La decoración de las dos franjas verticales, de 23 cm. de ancho cada una, es similar en cuanto al colorido, la técnica y el tema siguiendo la forma de candelabros o columnas y sobre éstas dos óvalos enmarcando dos rostros muy detallados que podrían ser dos retratos de los personajes que encargaron el panel: en el de la derecha (foto 192, detalle 1) hay una mujer de perfil, y en el de la izquierda (foto 192, detalle 2) un guerrero con casco y barba que recuerda a un tondo de guerrero que formaba parte de la fachada de la Trinidad y que trataré más adelante. Los dos personajes miran hacia fuera y por tanto se dan la espalda. Es por estas dos figuras por las que se incluye el estudio de esta obra.

## **Análisis**

Puede considerarse esta obra de carácter institucional al estar representado el escudo de la ciudad de Toledo.

La heráldica, como ciencia y arte auxiliar de la Historia, estudia la composición y significado de los escudos de armas, y aparece sobre el siglo XII en Europa, siendo una de las ramas del conocimiento que ha perdurado con menos cambios hasta la actualidad, de hecho este escudo se puede considerar de la heráldica civil y sigue teniendo los mismos motivos que existen hoy en el escudo actual de la ciudad de Toledo: el águila bicéfala con el escudo en el centro.

## **PLACA CONMEMORATIVA A FRANCISCO ARROYO SANTAMARÍA**

**Nº 9117** (foto 193). Está formada por 12 azulejos de 14,8 cm. de lado cada uno, que se disponen en forma rectangular de 4 en vertical por 3 en horizontal, siendo las medidas de 59,2 cm. por 44,4 cm., y sumándole un marco de madera patinada en verde y otra moldura interior dorada pasa a medir 82,5 cm. por 67,5 cm.

Está firmada en el ángulo inferior izquierdo por J. M. Arroyo, Madrid en 1967. La procedencia es de su lápida en Talavera de la Reina, ocupando más espacio la zona del texto que la del retrato del difunto.

Se mantiene en muy buen estado de conservación, con una buena cocción y, por tanto, sin burbujas, picados, grietas, ni desprendimientos.

Pertenece a la serie Policroma con un gran dominio de gamas de colores: el retrato en marrones, letras en azul cobalto oscuro y orla o cenefa en verdes, azules y amarillos. El azul utilizado se aclara con agua como es costumbre.

Arriba, centrado y dentro de una forma elíptica como si fuera un camafeo, está el rostro de perfil de D. Francisco Arroyo con gafas redondas, americana y pañuelo al cuello, según moda clásica de la primera mitad del siglo XX, con un gran dominio de la pincelada, del retrato y de la técnica pictórica.

Alrededor de este retrato hay una decoración en una magnífica orla simétrica y recargada, simplificándose hacia abajo y a lo largo de los bordes del cuadro como si fuese una enredadera. Los tonos usados son el azul, el amarillo y el verde, con dibujo en marrón.

Seis líneas homenajan al artista ceramista donde dice: *“A la memoria del / Maestro de Maestros/ Ceramistas/ Francisco Arroyo/ Santamaría/ 4-X-1967.”* Todas las letras son mayúsculas y del mismo tipo, pero el nombre aparece más grande.

En la parte posterior hay una madera clavada donde está escrito lo siguiente: *“Lo pintó en Madrid su hijo el ceramista Juan Manuel Arroyo Ruiz de Luna. Octubre 1967”*.

## **Análisis**

Aunque el lugar donde se coloca una placa conmemorativa es distinto de donde se sitúa una funeraria, como veremos a continuación, se podría decir que ambas son creadas para rendir homenaje a un difunto.

**PLACAS FUNERARIAS:** A continuación se describen cinco placas funerarias con motivos figurativos.

### **Placa funeraria a D. Manuel Muñoz Montero**

Nº 3322 (foto 194). Medidas 22,5 cm. por cada lado y 1,6 cm. de grosor.

Su estado de conservación es muy malo. Tiene las esquinas inferior izquierda y sobre todo la superior derecha, muy rotas y sin reintegrar. También hay muchos desconchones con falta de esmalte, sobre todo en el borde derecho, y picados. El mortero del muro está adherido al reverso de la placa. En general el esmalte de la pieza está muy saltado.

El autor es desconocido y se fecha a finales del siglo XVIII. Procede de la iglesia de San Andrés de Talavera de la Reina.

Es de la serie Polícroma: amarillo, azul, naranja, marrón, verde oliva, reserva de blanco y manganeso en perfiles.

El motivo principal de esta obra es la inscripción en ocho líneas y letras mayores que las de las anteriores placas funerarias, alrededor hay una rocalla policroma simétrica de estilo alcoreño que la enmarca, donde dice con algunas palabras abreviadas: *“Aquí yaze / Dn, Manl, Muñoz Mon / tero. Presvítero y / Cappn, que fue de esta / Igla, de Sn, Ands. Murió/ día 27 de octubre de / 1782 /. Requie es cat in pace”*.

Debajo aparece la forma figurativa del cráneo con bonete o sombrero sacerdotal (representa al difunto) y las tibias cruzadas, como saliendo de la tierra, ambos en manganeso; en la parte superior de la orla decorativa hay una cruz central de brazos abiertos que representa a la cruz de Malta, insignia de los caballeros hospitalarios o de la Orden de San Juan de Jerusalén (llamada también de Malta desde que el emperador Carlos V le dio en feudo esta isla en el siglo XVI), a la que pertenecería el difunto.

### **Placa funeraria a D. Manuel Fernández Berrocal**

Nº 3324 (foto 195). Al igual que la obra anterior, también es cuadrada pero con un lado de 21 cm. y 2,5 cm. de grosor.

No está muy bien conservada pues tiene desconchones y rotos por los bordes, sobre todo en las dos esquinas superiores, que están sin restaurar. No presenta picados ya que la cocción es buena, pero su esmalte está muy rayado, quizás porque estuvo perdida entre arena.

Su procedencia es del cementerio de Gamonal (Toledo), y no se conoce su autor. Se fecha en el siglo XIX.

Enmarcan la placa una zona azul y otra línea fina del mismo tono, con franja intermedia en reserva de blanco. Dentro aparece en ocho líneas la siguiente inscripción: *“Aquí yace, dn, Manuel/ Fernández Berrocal, / maestro de las Rs, Fabri / cas y celadr, de policía/ Falleció el día 21 de/ Febro, del a de 1833. De edad/ de 71, años/. Requiescat in pace. Amen”*. Se aprecia claramente que el texto está mal centrado, sin dejar espacio libre por la derecha y sí por la izquierda.

Es de la serie azul y su estructura compositiva también es simétrica, como en la mayoría de las placas funerarias.

Los motivos que decoran esta pieza tienen un escaso valor artístico, con una clara influencia romántica y literaria por los elementos simbólicos que aparecen entre el texto de una forma puramente anecdótica y descriptiva: la calavera (único símbolo figurativo) con dos tibias cruzadas, a la izquierda, y el bastón y el hueso a la derecha de la inscripción. Debajo en el centro hay un dibujo esquemático de un sepulcro con diseño barroco y las iniciales R. Y. P., y a ambos lados hay unos árboles muy pequeños y desproporcionados: tres cipreses al izquierdo y otros dos al derecho y en medio uno que pudiera ser una palmera. Con éstos se pretende crear una perspectiva, pues al estar en la misma línea que el féretro y con la misma altura, se crea un plano más alejado.

### **Placa funeraria a María Fernández**

**Nº 3325** (foto 196). Es una obra de tipo civil, al igual que la anterior. Su forma es cuadrada con un lado de 26,5 cm. y 2,5 cm. de grosor.

No está muy bien conservada y presenta desconchones de esmalte y rotos en zonas centrales y bordes, en el inferior izquierdo falta un trozo y otro mayor en el superior izquierdo, que está restaurado pues se ve una zona emplastecida en el esmalte. También hay algún punto de picado, sobre todo en la parte inferior.

El autor se desconoce, aunque puede datar del siglo XIX. Posiblemente proceda del cementerio de Talavera de la Reina, de ahí su deterioro.

Pertenece a la serie azul con aguadas poco diferentes y reserva de blanco. Es más dibujística que pictórica, con líneas trazadas con pinceles de distinto grosor.

El tema representado está condicionado por el lugar donde se iba a colocar. Es una composición simétrica que representa una lápida central con un angelito desnudo a cada uno de los lados. Estas dos figuras aladas representan el mundo divino donde descansará la difunta. El de la derecha está de pie y de frente con las manos juntas orando por el alma de la muerta, y el de la izquierda está arrodillado sobre un montículo y mira de perfil hacia la lápida llorando con un pañuelo en la mano.

Es una placa de escaso valor artístico y probablemente de una ejecución rápida por encargo familiar, en ella sólo interesa la inscripción y lo demás son meros adornos o rellenos, como los árboles que hay a los lados, una acacia a la izquierda y un ciprés al otro lado, muy desproporcionados con respecto al resto de la composición. Los angelitos están en un segundo plano y la lápida en primero, pero la perspectiva no está bien conseguida.

En la inscripción se lee en cinco líneas: *“Aquí yace/ María Fernández/ murió el 13 de Junio de 1834/ de edad 35 años”*. Debajo se representa a la muerte simbólicamente con la calavera, dos tibias y un libro. Y encima de la lápida aparece centrado un pequeño búho que representa la oscuridad y la noche, en definitiva la muerte.

### **Placa funeraria a D. Ignacio José Balero (foto 197).**

Pertenece al Fondo A.A.M.C. (Amigos del Museo de Cerámica) y tiene el nº de inventario general: **C. Cerámico Aso. 4**. Procede del cementerio de Gamonal (Toledo). Sus medidas son 27 cm. de alto por 27’5 de ancho y 3’3 cm. de grueso.

Esta placa está hecha en Puente del Arzobispo, por lo tanto en la decoración predominan los colores policromos típicos de allí: verde cobre, amarillo y manganeso para el dibujo. La leyenda que aparece en manganeso es la siguiente: *“Fayecio Jose Balero/ dia 27 de Octubre del/ Año 1853 edad 38/ Años/ RIA”*. Sobre ella hay representada una cruz latina sobre tres gradas y en la parte inferior hay una cabeza cortada con tres tibias cruzadas, que representan la muerte, dibujada con una gran ingenuidad. Alrededor de la placa hay una vegetación típica



de Puente que pertenece a la serie del pino o de la mata. La composición es totalmente simétrica.

### **Placa funeraria a D. Julián Romero Fernández (foto 198).**

Tiene el número de **inventario general sn 01**. Pertenece a la primera mitad del siglo XX. Sus medidas son 56 cm. de alto por 39'5 cm. de ancho. Termina en la parte superior en un arco de medio punto y presenta una gama muy variada de colores y sombras sobre blanco estannífero.

Es una placa influenciada por la cerámica vidriada renacentista de Lucca della Robbia que presenta un relieve en las figuras y elevado brillo del esmalte conseguido con productos industriales.

El tema se desenvuelve en el cielo, con dos ángeles, y en lo terrenal que se plasma en el paisaje que aparece en la tumba del difunto.

La composición es totalmente simétrica con la inscripción en el centro de la escena representando un ara o tumba, y sobre ella hay flores y la cruz latina de Cristo en lo alto con un halo de luz amarilla alrededor. A cada uno de los lados hay un ángel, guardando el alma del difunto, en bajo relieve de pie con pelo largo y alas adaptadas a la forma semicircular de la placa, y con túnicas, amarilla el de la derecha y rosa el de la izquierda, y mantos rosa y verde azulado respectivamente.

La inscripción se lee en trece líneas: *“DOM / rogad por el alma / de / JULIAN / ROMERO / FERNANDEZ / falleció el día 23 / de agosto de 1921 / a los 61 años de / edad”*. Debajo está una escena del camposanto con un paisaje muy realista de árboles que rodean al sepulcro del difunto, en él aparecen los elementos de la obra nº 3324, del siglo XIX, pero mucho mejor resueltos pictóricamente. Debajo, y con letra más pequeña y menos gruesa la frase: *“Su desconsolada esposa / e hijos le dedican este / triste recuerdo”*.

Julián Romero fue el mejor alfarero que trabajó en el taller de Juan Ruiz de Luna Rojas, por lo que pudiera ser una obra que se hiciera en dicho taller con mucha más calidad y esmero con el que están tratadas el resto de las placas funerarias estudiadas.

### **Análisis**

En el transcurso de la vida, la cerámica acompaña al hombre hasta su muerte como símbolo del reencuentro con la Tierra Madre. Es a finales del siglo XVIII cuando se crean los cementerios lo que conlleva que sea a partir de ese momento cuando empiecen a aparecer las placas cerámicas en memoria del fallecido. El análisis ornamental de estas piezas, tanto epigráfico como figurativo, aporta una gran cantidad de datos de tipo compositivo, sociológico, artístico, lingüístico, religioso, etc.; de entre todos se destaca para el estudio de la cerámica la datación de las piezas, referencia obligada al difunto y fundamental para su clasificación.

En Talavera de la Reina las piezas más antiguas corresponden al último tercio del siglo XIX, y a partir de ahí los ejemplos son abundantes. Las obras más antiguas son monocromas, el color negro-manganeso y el azul serán los usados. La policromía comienza hacia 1905, con la llegada del cambio y la renovación.

Los temas ornamentales más repetidos han sido el de la “Cruz” y el del “Paisaje de cementerio”, tanto interior como exterior. Otros temas minoritarios son las representaciones religiosas: “Ángeles”, la “Virgen” (destaca la Virgen del Prado), y otros sin motivos figurativos, sólo epigráficos, que no interesan en este estudio. En el último tercio del siglo XX, se tratará sobre todo el tema de la cruz, prácticamente único y representado al estilo talaverano.

Como se puede observar las placas funerarias eran muy usuales y este es otro de los testimonios que demuestran cómo la cerámica era un arte muy extendido.

## INSCRIPCIÓN

Un frontal:

**Nº 19114** (foto 199.0). Está formado por 253 azulejos (23 azulejos en horizontal por 11 en vertical), de 14,5 cm. de lado cada uno, constituyendo unas medidas totales de 333,5 cm. por 159,5 cm.

Su estado de conservación es regular, con algunos azulejos rotos y otros con grietas.

Se hizo en el taller de Ruiz de Luna y Guijo, y está firmado en el ángulo inferior derecho en Talavera de la Reina, con fecha de 1910.

Pertenece a la serie Policroma con gama de azules, naranjas, amarillos y verde en la greca.

Es una imitación de la decoración barroca, con muchos detalles y sin ningún hueco sin cubrir de motivos. En los laterales hay unas pilastras con frutas a modo de grutescos (uvas en gama de amarillos sobre fondo imitando al mármol), encima están los capiteles con inscripciones: en el de la izquierda “AÑO DE”, y en el de la derecha “MCMX”.

En el listón superior que bordea la composición central hay una decoración de jarrones, mascarones con uvas, hojas entrelazadas y roleos mixtilíneos alternando. El fondo es azul y los jarrones y formas geométricas en gamas de naranjas con el sombreado en tonos marrones.

Esta obra se encuadra dentro de este estudio de figura humana por los cuatro mascarones renacentistas representados que son muy parecidos (foto 199, detalle): tienen bigote, grandes ojos, casco y encima una cesta con frutas, de sus bocas cuelga una tela en forma de triángulo y al cuello llevan atado un pañuelo verde. Los perfiles son en negro, el sombreado en aguada clara de verde oliva y en las cejas y el bigote con un morado tenue.

Hay otra greca que rodea la composición central con motivos entrelazados geométricos en tonos amarillos y naranjas que contrastan con el fondo azul. Enmarcando la obra hay dos líneas finas en amarillo y reserva de blanco.

El espacio central de la escena está ocupado por una forma elíptica que recuerda un escudo con una corona real arriba, rodeado de cartela y roleos vegetales en color azul y letras en negro con la siguiente inscripción en cinco líneas: “*RUIZ DE LUNA / GUIJO Y C<sup>a</sup> / DECCORADORES / CERÀMICOS / TALAVERA DE LA REINA*”. Esta inscripción está bordeada por un fondo amarillo y encima hay un dibujo geométrico simétrico de hojas y flores que se enredan unas en otras, con dos aguadas de azul y reserva de blanco, con los perfiles en negro y las sombras sobre el fondo en marrón y naranja.

## **PANEL “INDIO”**

Nº **32305** (foto 200). Se conserva en buen estado.

Está formado por 20 azulejos de 13,5 cm. de lado cada uno, dispuestos en filas de 5 en horizontal por 4 en vertical, que hacen un total de 67,5 cm. por 54 cm.

La procedencia es desconocida al igual que su autor aunque se sabe que se hizo en el año 1571. En el reverso se siguen viendo algunos azulejos con numeración referente al siglo XVI con trazos en manganeso.

El color que predomina es el azul con aguadas para el fondo y las sombras, también los perfiles son en este mismo color pero más intenso y con reserva de blanco. Lleva algún toque de amarillo en las alas del indio, las plumas, la cartela, las florecillas y círculos de la greca, por lo que se encuadra en la serie tricolor.

La composición es simétrica dividida en tres franjas o zonas: la superior y la inferior, que a su vez se dividen en otras tres con un rectángulo central y dos cuadrados en las esquinas, y la central que es donde destaca una figura antropomorfa con plumas en la cabeza y alas, versión de las máscaras renacentistas, que sostiene una cartela en forma de recortes o “ferroneries” con el año 1571, y dos florecillas de la serie punteada azul. De ella surgen unos zarcillos con decoración de plumas y pequeños frutos arracimados, dispuestos simétricamente. En la parte superior e inferior hay dos bandas iguales, de cinco azulejos, una en cada lado, decoradas con elementos vegetales similares a los del panel central tanto en colorido como en composición.

Toda la decoración es una greca renacentista muy geométrica.

## **Análisis**

Este tema es muy frecuente en obras vinculadas a Juan Fernández y será tratado como decorativo y no como motivo central de una composición, como ocurre en esta obra de la

colección Ruiz de Luna, y se repetirá mucho en otros azulejos sueltos, que se verán a continuación, como parte de cenefas o grecas.

## **RETRATO INCOMPLETO DE JUAN RUIZ DE LUNA**

**Nº 17311** (foto 201).

Pertenece al siglo XX y su autor se cree que es Mariano Benlliure, amigo de Ruiz de Luna, que le hizo el busto que hoy se encuentra en el Museo talaverano.

No es propiamente cerámica, puede ser una prueba o experimento de barro cocido sin vidriar sobre una placa de esmalte blanco. En algunas zonas el barro está cuarteado y saltado porque no agarra bien sobre la cerámica.

Se conserva en mal estado con desconchones por los bordes superior e inferior y con algunos picados en el esmalte. Sólo se mantiene la parte superior de la pieza partida en dos por el centro. También faltan detalles de las figurillas decorativas que aparecen arriba sobre lo que parece una parte de una sillería de un coro renacentista vista de frente y terminada en frontón donde las figuras se adaptan a dicha forma: hay un jarrón central y a ambos lados hay restos de dos niños desnudos tumbados y otros dos de pie. Debajo está, en segundo plano, el retrato de Juan Ruiz de Luna de perfil con sus rasgos característicos: pelo corto, nariz aguileña y bigote, y en primer plano su mujer con lazo en el pelo (de la que sólo se aprecia una parte).

### **Análisis**

Es una obra incompleta en bajo relieve con gran dominio de la técnica innovadora y del tema del retrato.

El auténtico retrato debe representar la individualización del personaje a partir de la imitación de los rasgos individuales. Se trata del retrato “fisionómico”, que se compone a su vez de dos estratos relacionados: la representación de los rasgos somáticos y la búsqueda de la expresión psicológica del individuo, tan bien captados en esta obra.

## **CACERÍAS** (Mural)

**Nº 19113** (foto 202). Medidas de 210 cm. por 145 cm., con diez filas alternas de 65 placas de 28 cm. por 14 cm. cada una y 10 azulejos de 14 cm. de lado. Se conserva en buen estado.

Procede de Juanjo Ruiz de Luna Arroyo y es de la primera mitad del siglo XX. En el margen inferior izquierdo aparece una inscripción poco legible con el título de “*Cacerías*”, “*Juan Ruiz de Luna*” y “*Talavera*”.

Pertenece a la serie Policroma y el esmalte es mate. Es una placa con los tonos muy conseguidos, atrevidos y con gran dosis pictórica.

Esta obra representa una escena prehistórica de cacería con mucho esquematismo y estilización en las figuras y en los animales.

Es un friso corrido historiado de figuras con lanzas y falcatas que pudiera estar relacionado con reminiscencias ibéricas, donde se trataban estos temas de cacerías que son especialmente de animales silvestres como el ciervo y el jabalí, vinculados con las prácticas de rituales, ya sea con la idealización de la muerte o con el ceremonial de los funerales ibéricos acompañado de juegos semejantes a gladiadores y veneraciones que entrarían a formar parte del ajuar del difunto como galardón. También se presentan combates entre jinetes o infantes y jinetes lanceros junto con temas de danza. Aquí en esta obra aparecen reflejados varios de estos aspectos.

Ya la sociedad ibérica del sudeste accede a una práctica decorativa de figuras sobre cerámica relacionada con la evolución de sus prácticas rituales.

La composición es asimétrica y muy movida en una pintura totalmente plana que consigue representar la perspectiva por el tamaño mayor de las figuras a medida que se acercan al primer término.

La técnica es el relieve y en algunas zonas hueco relieve, por ejemplo para representar lanzas, flechas o inscripciones.

Sobre fondo plano de colores irisados, que van entre el verde y el morado y burbujas en tonos naranjas, aparecen los convencionalismos de los talleres de Liria (Valencia): el movimiento se expresa dibujando los pies de los individuos de puntillas, las caras aparecen de perfil, los cuerpos de frente hasta la cintura, los brazos y manos se reducen a meras líneas y las piernas vuelven a verse de perfil; unas figuras van pintadas en negro, con franjas blancas y marrones, que pueden representar la decoración sobre la piel de algunas tribus africanas, y otras de color blanco que corren con arcos y flechas detrás de los animales. Algunas pudieran bailar o danzar por sus posturas coquetas (foto 202, detalles 1-5).

Los animales son tan esquemáticos que podrían ser de cualquier especie, aunque parecen ciervos por sus grandes cuernos oblicuos, muy desproporcionados con las patas pequeñas, en colores blancos y morados-carmín que se dirigen hacia la izquierda de la composición. En el centro de la escena destaca una cebra blanca con líneas violetas-rojizas. Dos de estos animales mantienen una pelea en la parte superior de la obra.

En total hay trece animales y doce personas. Además parece que hay otra figura, no se sabe si es humana porque está muy deformada, en el margen inferior derecho en color amarillo, que se dirige en sentido contrario al resto (foto 202, detalle 6).

Es interesante la diferencia de color de los personajes, que podría representar a las diferentes razas, y el tratamiento de la indumentaria, jubón rayado, mayas, calzón, etc. Algunos van

medio desnudos con jabalinas persiguiendo a una manada de cérvidos. A pesar de las diferencias, los motivos se repiten bastante.

Existe un gran dominio y soltura en el dibujo, aunque mejor se podría hablar de planos de color con formas sencillas y geométricas creando una composición esquemática. La superposición de las figuras sobre un fondo plano uniforme y sin perspectiva convencional explica el interés del autor por representar un tema antiguo por su iconografía y por su tratamiento temático pero no por la técnica.

Al pintor no le interesa detallar la escena, sólo capta su esencia como si de un niño se tratase.

No existe ningún signo gráfico que nos indique que las figuras estén en un espacio abierto, solamente manchas de color verde más intenso en algunas zonas.

El grado de abstracción que emplea el artista es una de las dimensiones donde puede ejercitar su libertad. Puede hacer una réplica del aspecto exterior del mundo, o utilizar formas que reflejen la experiencia humana de este mundo.

### **Análisis**

Por su gran dimensión, por su atrevida composición de figuras cortadas e incompletas y por su línea historicista, parece un panel creado para algún centro público.

Las figuras se magnifican y las escenas tienen pocos detalles quizás porque están concebidas para verse de lejos.

Dentro del ámbito figurativo, muchas obras se limitan a representar las cosas con sólo unos rasgos estructurales. Esta modalidad sumamente abstracta predomina en los estadios más primitivos del arte, es decir en la obra de los niños y de los “primitivos”. Así, por ejemplo, a la hora de representar animales el primitivo se limita a representar rasgos tales como los miembros y órganos, y emplea formas y esquemas geoméricamente definidos para identificar su clase, por ello el detalle realista oscurecería en vez de esclarecer.

Este panel cerámico tiene algo de estilo primitivo, donde se unen naturaleza y abstracción, materia y espíritu, razón y sentimiento. Aquí está la armonía completa entre color puro y línea pura. Esta es una situación revivida en el artista nuevo, estableciendo una síntesis o esquematismo que es el ideal del arte actual.

### **MARCA REGISTRADA (foto 203)**

Se hizo para una empresa de pimentón de la Vera (Cáceres), que interesa en este estudio por la figura humana que acompaña a la inscripción. Es del siglo XX y según la firma que aparece en la parte derecha inferior está hecho en Puente del Arzobispo por Pedro de la Cal con un claro predominio del verde esmeralda. Otros colores que aparecen son el amarillo y el

azul ultramar, no el cobalto talaverano, y reserva de blanco mucho más lechoso que el de Talavera por falta de estaño.

Está constituido por veinticinco azulejos de 20 cm. de lado cada uno, que forman un cuadrado de un metro de lado y su conservación es buena, a excepción del azulejo donde aparecen las letras “ON” que tiene saltado el esmalte en un ángulo. También está roto un trozo del azulejo de la esquina inferior izquierda de la obra.

La composición es circular con el nombre de la empresa alrededor: Marca registrada “Pimentón tesoro de la Vera”. Dentro de la circunferencia donde se enmarca la escena aparece una descripción simultánea de las diferentes etapas por las que tiene que pasar la elaboración del pimentón, desde su recogida en el campo, su industrialización o prensado, su empaquetado y posteriormente su uso más común en la fabricación de embutidos del cerdo.

Despierta interés el ingenuo y anecdótico dibujo de la figura humana muy estática y con una anatomía escasa para soportar sobre el hombro un gran peso de un saco de pimentón.

### **Análisis**

Tanto por el tratamiento de la técnica, el color, el dibujo y la concepción plástica se sabe que estamos frente a una obra muy actual, didáctica, descriptiva y desvinculada totalmente del concepto cerámico talaverano tan arraigado en el Renacimiento.

El concepto de esta obra es publicitario y de logotipo bajo el que se crearon, siguiendo la moda del momento, tantos azulejos de principios del siglo XX para las entradas a distintos locales, comercios o fábricas.

### **PORTADA DEL ALFAR DE RUIZ DE LUNA (foto 204)**

**Nº 19106:** Está realizada por Francisco Arroyo Santamaría en el año 1914 con una clara influencia renacentista. En un principio estuvo expuesta en el Museo Ruiz de Luna y en la actualidad se encuentra en su ampliación de San Agustín el Viejo en muy buen estado de conservación.

Pertenece a la serie Policroma con una gama muy amplia de tonalidades que consiguen perfectamente el claroscuro y la perspectiva. La mano del maestro ceramista se deja ver en cada detalle de la obra: en la anatomía, en la disposición de los personajes, en los escorzos de los caballos, en las proporciones, en el encuadre de la composición, en definitiva es una verdadera obra de arte llena de preciosismo en la que se aúnan dos artes como son la pintura y la música tan importantes en la vida del fundador del alfar.

La composición, que mide 348 cms. de ancho por 476 cms. de alto, se ajusta simétricamente a los elementos arquitectónicos centrales como son una ventana y debajo la puerta de entrada. Ésta está cubierta por un arco carpanel sobre el que se representa una cartela con un medallón

central en el que aparece la Virgen del Prado, dando nombre al alfar, siguiendo la iconografía típica. Rodeándola hay una cenefa o lazo simétrico en diferentes azules con hojas, roleos y cabezas de animales fantásticos que termina sujeto por el extremo derecho de la mano de uno de los jinetes que decoran los laterales altos de la puerta. Éste aparece de perfil sobre un caballo tordo con los atributos de un pintor del Renacimiento: gorro, polainas y paleta. En el otro flanco hay también un caballo blanco galopando con otro jinete de espaldas al espectador, que representa a un músico portando un laúd y se dirige hacia la imagen de la Virgen con un perfecto escorzo. Al fondo de cada una de las escenas, y en tonos azules para conseguir profundidad en la escena, hay dos edificios: una iglesia a la izquierda de la portada y un castillo a la derecha, ambos sobre una cima montañosa. Debajo de cada una de estas escenas aparecen respectivamente las palabras “*Cerámica*” “*Artística*” (foto 204, detalle 1-2) pintadas sobre un dibujo que representa un bordado en tonos azules. En la parte superior, debajo del hueco de la ventana, hay otros dos rótulos que dicen: “*Ruiz de Luna*” y “*Ceramista*”, a ambos lados de la imagen de la Virgen.

Completan la portada dos leones rampantes afrontados, que parecen sujetar la ventana, como símbolos de fortaleza y robustez. Destacan por la maestría y atrevimiento del autor al estar recortados los contornos de los animales con la dificultad que eso conlleva.

A ambos lados de la portada y debajo de las dos escenas de los caballos hay una decoración geométrica repetitiva y simétrica de un motivo renacentista de hojas de acanto en color azul, muy representado en Talavera de la Reina y que aparece exactamente igual en El Escorial del motivo del “florón principal” (fotos 62 y 62.1).

### **Análisis**

Los dos personajes ecuestres se parecen mucho en el tratamiento a la figura de la “*Amazona*” estudiada con anterioridad ya que estas obras proceden de la misma época del taller de Ruiz de Luna.

El tema de la Virgen del Prado también se repetirá siguiendo la tradición religiosa de los alfareros talaveranos e iconográficamente hay que destacar que no aparece rodeada de cortinajes o rocallas como en la mayoría de las representaciones tratadas.

### **FACHADA DE LA IGLESIA DE LA TRINIDAD EN TALAVERA DE LA REINA** (foto 205 y detalles 0-6).

Es de 1922 y está realizada en el alfar de Julián Montemayor Carreño con una clara influencia renacentista de Lucca della Robbia.

Los restos con motivos figurativos se hallan entre los fondos del Museo Ruiz de Luna y se enumeran a continuación:

### **Dos tondos de guerreros con casco** (fotos 205, detalles 1, 2, 3)



Cada uno mide 50 cm. de diámetro, con un alto relieve aproximado de 10 cm. Su nº de **Inventario Gral. F. T. 3.**

Es de destacar la gran maestría del autor que derrocha para alcanzar una gran perfección en el tratamiento del retrato, tanto desde el punto de vista escultórico como pictórico, llegando a pensar que son tomados del natural.

Las dos obras representan a guerreros clásicos morenos de melena larga y bigote y uno de ellos además lleva barba, como los que se representaban en el “Quattrocento” italiano. Ambos tienen una posición de medio perfil, por tanto las cabezas son prácticamente completas viéndose incluso los dos ojos en cada rostro. Cada uno de ellos mira hacia un lado, puesto que originariamente estaban afrontados en la fachada.

Está muy conseguido el paso del bajo relieve al alto en detalles como los bigotes, la barba o los cascos que son de color azul con motivos renacentistas de hojas y roleos en color naranja, destacando el alto relieve de la cabeza de león en uno de ellos.

Los tonos empleados en los rostros son los verdes, naranjas, etc., con la técnica de la aguada. Van vestidos con casacas en gama de verdes. Los colores en los fondos van del naranja en la base, o parte inferior, al blanco, pasando por trazos horizontales del naranja sobre el blanco. El tondo en su parte más externa es blanco y lleva en un círculo interior una greca en distinto relieve de cuadrados ajedrezado o almenado en dos tonos alternos de azul cobalto, oscuro y claro que recuerda motivos medievales.

**Fragmento de columna: angelote con cabeza humana** (foto 205, detalle 4).

Posiblemente fuese la parte superior de una columna que mide 50 cm. de alto por 35 cm. de ancho y con un grosor medio en relieve de 4,5 cm. y de 19 cm. en la parte que más sobresale.

Sigue la técnica y maestría que en los dos tondos anteriores, siendo posiblemente del mismo autor.

Pertenece a la serie Policroma con poco vidriado.

La figura es un híbrido entre humano y divino de aspecto juvenil con pelo moreno, mejillas sonrosadas con coloretes en tono naranja, lleva alas y descansa sobre una forma trapezoidal, que es la parte de mayor relieve, donde destaca un cuerpo con formas de rollos en tonos amarillos, azules, naranjas y verdes. El fondo es amarillo y encima hay aguadas de azules, verdes y naranjas con la pincelada marcada. Se aprecia que toda la composición está dibujada exteriormente con una línea marrón sobre el blanco del fondo.

**Mascarón** (foto 205, detalle 5).

Parece que corresponden a remates en la fachada, puesto que son formas escultóricas silueteadas, sin un fondo, que miden 34 cm. de altura por 48 cm. de ancho.

Hay dos piezas idénticas bastante mal conservadas, con grietas y el esmalte saltado.

Existe una gran teatralidad en estas obras. Presentan unos rasgos muy simétricos y un gesto dramático con las cejas arqueadas y la boca entreabierta, en tonos marrones sobre el color naranja de la cara. Tiene volutas y roleos simétricos alrededor del óvalo de la cara, en colores naranja, amarillos, azules, verdes, y las sombras, como es habitual, con rayado en color naranja y marrón.

**Dos volutas** (foto 205, detalle 6).

Pertenecen a la serie Policroma con perfiles en manganeso y dominio del dibujo y el color. Su conservación es buena, excepto una de las piezas que tiene el borde superior un poco deteriorado. Sus medidas son de 20x25 cms.

Son simétricas en cuanto a la forma, a la disposición de las figuras y prácticamente en cuanto a la decoración, presentando escenas de juegos de niños divinizados montados en un carro romano tirado de un caballo alado, portando una diana o jugando a la guerra. Es de destacar la posición que adoptan los personajes para adecuarse al espacio en el que fueron pintados, y la desproporción de los niños frente a los caballos siendo éstos mucho más pequeños.

## **Análisis**

Todas las piezas cerámicas que se conservan de la iglesia de la Trinidad tienen una clara influencia renacentista y pertenecen a la serie Policroma.

Son piezas de bulto redondo o relieves altos o medios. Los temas tratados son mitológicos, religiosos o civiles.

El convento de la Trinidad de estilo barroco clasista (1672-1683) fue incendiado durante la guerra civil española destruyéndose el retablo mayor y las imágenes que ocupaban los nichos y el camarín. El panel cerámico original fue desmontado en 1988 y a día de hoy estas piezas cerámicas se conservan en el museo Ruiz de Luna, formando parte de la fachada de la Trinidad con unas medidas totales de 6 m. de alto por 4,5 m. de ancho. De ella se hizo una copia exacta en el año 2009 por el ceramista Carlos Garrido para un edificio de Julián Montemayor en la calle Trinidad de Talavera de la Reina.

El estudio de la cerámica de la fachada neorrenacentista de la calle Trinidad nos ayudará a imaginar cómo era la original de la iglesia de la Trinidad.

La cerámica aplicada a la arquitectura evidencia la vuelta a la Edad de Oro de este material, con la que se pretendía con formas atrevidas, caprichosas y variadas en sus inspiraciones, dar color y esplendor a las calles a través de las ricas policromías arquitectónicas incrustadas en sus fachadas.

La distribución de esta cerámica se hace a través de tres cuerpos, bajo, central y ático con formas vegetales, humanas y fantásticas junto a los motivos de candelieri que se entremezclan para dar forma a una abigarrada composición de tintes renacentistas.

Casi en su totalidad, la simetría reina en la composición. Las dos pilastras que flanquean el cuerpo central y se fusionan con figuras humanas asentadas, rematan en dos capiteles. El cuerpo central se adapta a un vano existente formado por un arco rebajado. Tres son los elementos que sobresalen en superficie sobre el resto del paramento mural: medallones moldurados que en su interior albergan bustos de guerreros y un mensulón, también moldurado, en el que se adhiere un putti, que parece terminar en la clave de la arcada.

El resto de la superficie mural repite de manera abigarrada los motivos que se daban en el interior de las pilastras: candelabros, copones rellenos de frutas e incorpora formas nuevas como las antropomórficas.

En el ático se representan dos musculosas figuras humanas, que evocan a las de Miguel Ángel y se apoyan en un cartel que reza “J. MONTEMAYOR MCMXXII”. En cada uno de los extremos dos pequeños angelitos parecen querer avanzar hacia el centro de la composición. Coronando el conjunto remata un vaso decorado en su diámetro por una ondulante guirnalda. A sus lados y flanqueándole, en un alarde de creatividad y gusto por lo sobrenatural, se introducen dos criaturas fantásticas de una exquisita factura. Ambos monstruos en actitud desafiante protegen, alzando sus patas, la cartela y el nombre que les dio vida. Unidas a estas criaturas y en sus extremos, hay dos máscaras romanas que nos confirman un agrado por la cultura pagana.

## **AZULEJOS DEL CASERÍO DE VICUÑA (IRÚN).**

**Nº 2002/17/1:** Fechados en 1913 y realizados en la fábrica de cerámica de Ruiz de Luna Guijo y Ca. en uno de sus mejores momentos de la primera época, el período de máximo esplendor de 1908 a 1915. Es en ese intervalo cuando se hacen para Talavera de la Reina los zócalos del Camarín de la Virgen y el zaguán de la Sacristía de la Basílica del Prado (1914), los zócalos del zaguán de San Prudencio (1912), posteriormente el panel con la imagen del Santo (1914) y un zócalo conservado en el actual Museo de Ruiz de Luna fechado en 1910.

Estos azulejos proceden de este caserío y se ubicaban en la sala de fumar con salida a la terraza comedor, donde iban los zócalos de azulejos que han sido adquiridos recientemente por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha para ser expuestos en el Museo “Ruiz de Luna”.

El conjunto de los zócalos del Caserío de Vicuña está realizado sobre azulejos bizcochados (primera cocción) con cubierta estannífera a la que se le ha aplicado los óxidos de cobalto, manganeso, antimonio y cobre en la decoración para proceder posteriormente a una segunda cocción. Todos los paneles van perfilados en manganeso-negro. Cada azulejo mide 14 x 14 cm. y están hechos con barro fino muy decantado y en el reverso van con una serie de círculos para agarrarse mejor al muro, además en el centro se aprecia una media luna en fase

menguante con un escudete, que es la firma identificativa de la fábrica de Ruiz de Luna en esa época, además algunos llevan la palabra Talavera. Otros azulejos son aún más pequeños para adaptarse a pequeñas tiras de ancho variable.

La altura de cada panel es de 1,68 m., y su anchura va desde 1,68 m. a 2,50 m. según el espacio donde va instalado.

Hay cinco grandes paneles con decoración vegetal y figurativa. En medallones centrales se representan figuras humanas y animales, rodeados de lambrequines de “recortes” de los que salen grandes roleos de acantos en azul y reserva de blanco; a los lados hay unos “puttis” o niños desnudos que portan casi siempre una canastilla con frutos y que son idénticos en muchos casos. Estas escenas destacan sobre un fondo amarillo con sombras anaranjadas que dan relieve a la composición. La parte superior, independiente de la inferior, se decora con una gran concha de peregrino alrededor de la que de nuevo aparecen roleos de acanto destacando sobre el fondo azul. Bordeando las dos partes en que se divide un zócalo hay una cenefa de calabrote con un grueso nudo que va en reserva de blanco entre bandas naranjas y amarillas paralelas.

En la parte inferior van una serie de azulejos con un color azul intenso a modo de rodapiés, y en los laterales tiras del mismo color.

El estudio de estos azulejos obedece principalmente a los motivos de los medallones centrales:

- En uno dos cazadores de espaldas van en caballos al trote con trajes flamencos de la época de los siglos XVI y XVII; les acompaña un perro y uno de los cazadores lleva cogido en la mano un ave que parece un halcón, de ahí la “Caza con Halcón”. El paisaje está constituido por un gran árbol de hojas retorcidas y tronco quebrado, que cierra la composición por el lado derecho de la imagen, junto con plantas y pequeños montículos, todo bajo un cielo con nubes (foto 206, detalle 1).
- En otro aparece un caballo en corveta también con su jinete de espaldas, lleva en la mano una lanza y va igualmente con un perro moteado; el paisaje es semejante al anterior (foto 207, detalle 1).
- En un tercer medallón se representa un hombre a caballo tocando una corveta en su mano derecha y acompañado de dos perros en un paisaje similar a los otros. En el cielo revolotea un ave (foto 208, detalle 1).
- En un cuarto medallón aparece la figura de un hombre a pie que lancea con un oso acosado por tres perros, es el tema de la “Caza del Oso”, con paisaje semejante a los anteriores (foto 209, detalles 1). Destacar que es el único panel que está firmado en la parte inferior derecha de la escena por Francisco Arroyo Santamaría (foto 209, detalle 2).

- Finalmente en un quinto medallón se dibuja un ciervo en primer término cercado por un perro que sale de un pequeño montículo; al fondo, y muy reducido por la perspectiva, aparece un caballero con lanza. Éste es el tema de la “Caza del Ciervo”. El paisaje es similar a los anteriores (foto 210, detalle 1-2).

Estos medallones tienen unos motivos inspirados en la cerámica policroma de Talavera de la Reina de la segunda mitad del siglo XVII donde se incorpora por primera vez la perspectiva y el paisaje a formas torneadas. Éstas a su vez están inspiradas en los grabados flamencos las “veneraciones” de finales del siglo XVI o principios del XVII, concretamente de Stradamus (Jan Van der Straet) y Antonio Tempesta.

Otro motivo que aparece en los zócalos del Caserío de Vicuña son los “putti” que encuentran su paralelismo también en la serie policroma, concretamente en una gran ánfora del Museo de Cerámica de Barcelona, cuyo motivo central reproduce un grabado de Tempesta. También en la puerta del Norte de la Basílica del Prado el tema es un gran jarrón de azucenas con dos de estos niños, en este caso con pequeñas alas (foto 210 a).

Ruiz de Luna se inspirará para representar las grandes hojas de acanto en las del último cuarto del siglo XVI que decoran las iglesias de San Andrés, en Talavera de la Reina, las de Nuestra Señora del Rosario en el pueblo de Cervera de los Montes, o el frontal de la iglesia del pueblo de Marrupe, ambos en la provincia de Toledo.

La venera que remata la composición de los zócalos se basa en los medallones renacentistas que decoraban los Palacios del Infantado de Guadalajara y el de Sexa-Altamira en Torrijos (Toledo), obra de Hernando de Loaysa de finales del siglo XVI, alguno de estos paneles están en el Museo Arqueológico Nacional y en el de Artes Decorativas de Madrid. También Ruiz de Luna poseía alguno dentro de su colección y realiza uno completo para el patio de la Casa de don Platón Páramo en Oropesa. Todos estos paneles llevan como enmarque la cenefa de calabrote tal como lo vemos en los del Caserío de Vicuña.

## **AZULEJOS DE LA ESCALERA DE GÁLVEZ**

**Nº 2201/14/1,2,3,4,5:** Es un conjunto cerámico adquirido en mayo del 2001 por la Dirección General Bellas Artes y Bienes Culturales, a D. Casiano Guío Corroto para formar parte de los fondos del Museo Ruiz de Luna. Está formado por cinco paneles rectangulares, procedentes del vestíbulo, el descansillo y la escalera de la casa de D. J. Fernández Rocha en la Plaza Garrido nº 1 del pueblo toledano de Gálvez.

No se conocen de momento los bocetos de estas obras ni prácticamente referencias, pero, según el estudioso Domingo Portela, por tratarse de una obra comprada en el taller Ruiz de Luna y no de un encargo, por su calidad técnica, compositiva y semejanza con los azulejos de la iglesia de Noez (1924) (foto 211.0), que fueron diseñados por Juan Ruiz de Luna y Francisco Arroyo, se podría decir que los de Gálvez son de los mismos autores y de la misma

época, en que en la fábrica Nuestra Señora del Prado se consigue un mayor dominio de la técnica y un abandono de la rigidez renacentista de la misma etapa<sup>215</sup>.

Todos estos azulejos de Gálvez están realizados con prensa y miden 14x14x1,1 cm. Fueron decorados con policromía y motivos de montería, enmarcados por cartelas de recortes, sobre un fondo de acantos, limitados por grecas renacentistas, sobre un fondo blanco estannífero, y protegidos por un rodapié azul.

En el reverso, para la mejor adherencia al mortero, aparecen cinco anillos concéntricos en relieve, entre los que destacan el tercero con una huella circular producida por la prensa, y el quinto que lleva impresa la palabra “TALavera”. En el centro también aparece grabado, sobre un círculo en relieve la marca del alfar, un escudete con un creciente lunar antropomorfo dentro, al igual que en los azulejos del Caserío de Vicuña, de la misma época.

Las cartelas que enmarcan los óvalos con escenas de montería, están situadas en el centro de los paneles, y llevan motivos de acantos y ferroneries realizados en azul y aguadas de ese color, con perfiles en manganeso, sobre el blanco estannífero.

En el panel de la derecha la cartela está coronada por un querubín, que invade parte de la greca del remate, inspirado en un modelo antiguo asociado al taller de Juan Fernández y que se puede contemplar en el retablo del pueblo de Candelada (Ávila) y en el atrio de la Basílica de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina.

El modelo debieron tomarlo del Retablo de “*San Juan Bautista*”, estudiado con anterioridad y expuesto actualmente en el Museo Ruiz de Luna, que también lo realizarían posteriormente para el “*Retablo de Santiago*” del mismo museo.

Los enmarques de las escenas de montería para la escalera los resolvieron con una cinta en los colores naranja y amarilla que se remata en su parte superior con volutas. En los paneles del vestíbulo y los descansillos, la cinta forma un óvalo horizontal cerrado pero sin volutas.

Las escenas desarrolladas dentro de un óvalo son policromas sobre fondo estannífero y representan una terraza con árboles y matas con fondos de cielos nublados y castillos.

Se puede decir en general que estas escenas están inspiradas en las “monterías clásicas” de los grabadores Tempesta y Stradamus, que ya se usaron en Talavera de la Reina en las series azul y policroma, aunque en estos casos se aprecia una gran influencia de las ilustraciones de las revistas de la época, *Mundo Gráfico*, *Blanco y Negro*, o la *Ilustración*, que fueron muy utilizadas como fuente de inspiración en el taller de los Ruiz de Luna.

En la escalera de Gálvez se distinguen tres de sus variantes: la caza y el acoso de animales en los paneles A y B, una escena galante en el panel C y escenas de lucha y camaradería en los paneles E y D.

---

<sup>215</sup> PORTELA, Domingo: “El esplendor de los Ruiz de Luna. Nuevas adquisiciones”. *Colección Exposiciones* nº 34, p. 23.

**Panel A. Escena de caza de jabalí** (foto 211 y detalle).

Tiene forma rectangular y está formado por 56 azulejos de 14x14 cm., 10 tiras de 4x14 cm. y 2 de 8x14 cm. Mide 120 cm. de largo x 98 cm. de ancho.

El motivo se desarrolla sobre un óvalo horizontal de 65'5 x 42 cm. y consiste en el acoso de un jabalí por dos lebreles, mientras es lanceado por un cazador a caballo. Esta escena se desarrolla en un campo sobre varias terrazas a distinto nivel con matas y árboles en “sortijilla”. Al fondo hay un cielo encapotado y una arquitectura de castillo, como suele ser muy habitual.

**Panel B. Escena de caza de ciervo** (foto 212 y detalle).

También tiene forma rectangular con 56 azulejos de 14x14 cm., 10 tiras de 4x14 cm. y 2 de 8x14 cm. Sus medidas, al igual que las del panel A, son 120 m. de largo x 98 cm. de ancho.

La escena se desarrolla dentro de un óvalo horizontal de 70'5 x 43 cm. En ella hay una pareja de cazadores galopando a caballo y dos lebreles que acosan a un ciervo, al mismo tiempo que tocan una trompeta de caza. El resto de la ambientación del paisaje de la escena es similar en colorido y composición al que aparece en el resto de los paneles.

**Panel C. Escena galante** (foto 213 y detalles 1).

Igualmente tiene forma rectangular y está compuesto por 98 azulejos de 14x14 cm., con medidas de 196 cm. de largo por 98 cm. de ancho.

En el interior de un óvalo horizontal de 71x 42'5 cm. se desarrolla una escena a caballo en un primer plano y una amazona en segundo cubiertos con gorros, sobre caballos en corbeta que galopan en un paisaje idílico similar al de los anteriores paneles y típico de las series policromas.

**Panel D. Escena con caballeros** (sin foto).

Con formato rectangular, está constituido por 49 azulejos de 14x14 cm. y 28 tiras de un ancho entre 6 y 9 cm. Mide 127'5 cm. de largo x 98'5 cm. de ancho.

En un óvalo horizontal de 49'5 x 40'5 cm. hay una pareja de caballeros, el que está en primer plano lleva una espada y un sombrero de plumas y fieltro, el segundo va a pie con un casco y penacho de plumas, ambos se protegen por escudos renacentistas y parecen dirigirse al castillo que aparece en el fondo del paisaje, similar al de los anteriores paneles descritos.

En la parte inferior izquierda en azul y mayúsculas, junto al óvalo, con las letras unidas y la R caída, aparece la palabra “TALAVERA”, y en la derecha el nombre del alfar “J. RUIZ DE LUNA”.

### **Panel E. Escena con caballeros a caballo y en lucha (foto 214 y detalles 1-2)**

Tiene forma trapezoidal con unas medidas de 322 cm. de largo x 67 cm. de ancho.

Las escenas se desarrollan sobre dos óvalos verticales de 34'5 x 35'5 cm. colocados en un ángulo de 45° respecto al fondo, y separados entre sí por 144 cm. y del borde por 89 cm.

En el óvalo de la izquierda (detalle 1) aparecen dos caballeros que pelean con lanzas montados a caballo, sobre una terraza de un paisaje similar a los anteriores paneles, entre un gran árbol y una mata de flor de patata. En el óvalo de la derecha (detalle 2) se representan dos caballeros o cazadores montados a caballo en una actitud amistosa, flanqueados por dos árboles.

### **Análisis**

Las obras cerámicas del Caserío de Vicuña y de la Escalera de Gálvez se realizaron en el taller de Juan Ruiz de Luna por lo que se asemejan en la técnica y en los motivos que siguen las directrices renacentistas siendo los temas muy similares de monterías y ecuestres encuadrados en medallones centrales rodeados de la greca típica talaverana. Se diferencian sobretudo en que el espacio que ocupan las escenas centrales en el Caserío de Vicuña es más pequeño que el que ocupan en la escalera de Gálvez, y por tanto el desarrollo de la greca es mucho mayor en el primer caso.

Hay dos escenas similares en los dos conjuntos cerámicos donde un cazador toca una corveta. Es de destacar también que en las escenas de Gálvez aparecen siempre una pareja de personajes en sendos caballos, excepto en la escena de “Caza del jabalí” donde se representa solo a un jinete, mientras que en las escenas de los azulejos de Vicuña hay solo un jinete.

### **5.3.3. AZULEJOS SUELTOS**

Coinciden todos con temas religiosos o alegóricos, por tanto se cree que puedan ser encargos religiosos y proceder de composiciones realizadas para iglesias o conventos.

#### **Un azulejo con el rostro de la Virgen:**

**Nº 19328** (foto 215). Sus dimensiones son de 13,2 cm. lado. El esmalte está saltado en esquinas y bordes y presenta algunas burbujas debido a la cocción.

Pertenece a la serie Policroma con pinceladas en gama de naranjas, amarillos y grises. Sólo aparece en el borde superior el azul claro como remate. Los perfiles son en manganeso por lo que pudiera ser del siglo XVIII.

El trazo usado para el rostro de la Virgen es muy rápido, tiene un gesto triste, la melena larga de color castaño y sobre ella hay un halo amarillo y corona de soles pequeños.



### **Dos azulejos de la Pasión**

Nº **19322** (fotos 216.1, 216.2). Cada uno de ellos mide 14 cm. de lado.

El esmalte está saltado en alguna zona y uno de los azulejos está roto.

En uno se representa el detalle de la mano de Cristo con sangre provocada por el clavo, parte del torso y la mano de la Virgen. En el otro azulejo continúa el manto y zócalo con hojas.

Son de la serie Policroma, con perfiles en manganeso en el manto y la figura, por lo que pudieran ser del siglo XVIII. El cuerpo y el paño tienen reserva del blanco; el manto con tonos amarillos y las sombras en marrones. El fondo y el zócalo son en color azul con tonos distintos de aguadas.

### **Cinco azulejos de la Piedad**

Nº **19525**. Cada uno de ellos mide 13,5 cm. de lado.

Son del siglo XVII y pertenecen a la serie Policroma con perfiles en azul y aguada de verde en el cuerpo de Cristo y la cruz.

En uno está representada la Virgen con manto azul y halo (foto 217), en el de la derecha hay parte del cuerpo de Cristo, y en otros dos se representan parte de la cruz y del brazo de Cristo.

### **Calavera**

Sin inventariar (foto 218). Aparece representada con las dos tibias cruzadas, como símbolos de la muerte, y motivos circulares alrededor a modo de piedras o guijarros. Es de la serie tricolor con perfiles en azul, por lo que pudiera ser del siglo XVI-XVII. Está roto en el ángulo inferior derecho.

### **Cabeza de santo franciscano**

Nº **19323** (foto 219). Pertenece a la serie Policroma: rostro del monje con pelo en forma de casquete en tonos marrones y halo en amarillo que destaca sobre el fondo azul. Detrás hay una orla arquitectónica en tonos amarillos. Los perfiles son en manganeso por lo que pudiera ser del siglo XVIII.

### **Dos azulejos de ángeles**

Nº **19325** (foto 220) y Nº **19326** (foto 221). Ambos son cuadrados y miden 13,5 cm. de lado.

La conservación es regular pues presentan picados y rotos en esquinas.

Pertenecen a la serie tricolor con perfiles en azul cobalto, por lo que pudieran ser del siglo XVI-XVII y gama de naranjas.

En uno de ellos se representa a un ángel con un ala en diagonal que ocupa prácticamente todo el azulejo sobre un fondo de color amarillo.

En el otro el ángel está en la esquina inferior izquierda, sobre él una fila en diagonal de cuatro círculos en azul y unidos con líneas naranjas que podrían formar parte de una corona.

### **Azulejo con querubín**

Nº **19330** (foto 222). Sus medidas son: largo, 13,5 cm.; ancho, 13'6 cm.; espesor, 1'6 cm.

Presenta un roto en la esquina superior izquierda.

Se encuadra dentro del último cuarto del siglo XVI y se cree que su procedencia es del taller de Juan Fernández.

Pertenece a la serie Policroma con colores azul, verde, anaranjado, amarillo, reserva en blanco y perfiles en manganeso.

Es un azulejo de repetición en desarrollo horizontal figurativo que representa a una cabeza de un querubín rodeado por bandas azules y amarillas en líneas paralelas. Este es un motivo típico en las cenefas que van enmarcando otros temas principales.

### **Azulejo figurativo con una carátula o máscara**

Nº **19412** (foto 223). Está inscrito con el número de inventario general. Sus medidas son: 13,6 cm. de largo; 13,6 cm. de ancho y 1,5 cm. de espesor.

Su procedencia es desconocida pero se atribuye a Hernando de Loaysa, siendo de fines del siglo XVI o principios del XVII.

Tiene pérdida de esmalte saltado y burbujas de cocción.

Pertenece a la serie azul: azul cobalto claro y oscuro, sombreado en azul y resaltado de las partes más luminosas con pinceladas en blanco. Los perfiles son en azul.

Es un azulejo de repetición con mascarón flanqueado por conchas y colgaduras de telas típicamente renacentistas.

## **Alizar**

**Nº 32033** (foto 224). Pertenece al primer cuarto del siglo XVIII. Mide 17 cm. de largo.

Tiene saltado el esmalte en grandes partes.

Es una pieza de friso bajo con grutesco central que nace de elementos vegetales en azul, naranja y amarillo, con perfiles en manganeso sobre el blanco estannífero. En el borde superior e inferior hay una banda azul y filete en manganeso.

## **Dos azulejos con retratos de jóvenes**

**Nº 3291** (foto 225.1). Ambos son cuadrados y miden 13,5 cm. de lado.

Se conservan con algunos rotos en esquinas y picados. Uno de ellos, el del rostro de la joven, está muy roto en el ángulo superior.

Se consideran parte de una misma obra y se fechan en el siglo XVII.

Pertenecen a la serie Policroma con tonos amarillos, verdes, azules, reserva de blanco y perfiles en azul.

En un azulejo aparece el rostro de un joven que mira a su derecha con sombrero alto en color amarillo rayado sobre color azul dando una tonalidad verde, lleva un manto amarillo que destaca poco sobre un fondo que representa un muro también en el mismo color.

El otro azulejo presenta el retrato de una chica joven girada hacia su izquierda que parece que cose, lleva un vestido en tono verde al igual que el fondo (foto 225.2).

En ambos retratos el color de la piel es blanquecino con reserva del tono del azulejo.

## **Mano derecha**

**Nº 2994** (foto 226). Es un fragmento. Las medidas del azulejo es 13 cm. por cada lado y 0,8 cm. de grosor.

Pertenece a finales del siglo XIX o principios del XX, y se desconoce su procedencia.

El único color utilizado es el manganeso sobre el blanco vidriado del fondo.

Está sin restaurar con saltados en algún punto del centro de la pieza en el ángulo superior derecho y roto en el ángulo inferior izquierdo. La cocción es buena, pero la arcilla es más amarilla que la de otras piezas talaveranas, de ahí que se crea que procede de Levante.

No se sabe si la obra a la que pertenece es civil o religiosa, ya que el único elemento de referencia es un libro abierto en posición de lectura con grafismo ilegible, sin pretender escribir en ninguna lengua concreta. Podría ser parte de una composición costumbrista del siglo de Oro o de la invención de la imprenta o formar parte de una obra religiosa.

Hay un buen dominio de la técnica y de la anatomía (parece una mano de hombre por el grosor de los dedos), con detalles a base de grandes pinceladas y con claroscuro conseguido por superposición de trazos y aguadas del color.

### **Dos azulejos de “indios”**

**Nº 19279** (foto 227). Cada uno de ellos mide 14 cm. de lado.

Pertenecen a la serie Policroma (azules con tres aguadas, amarillo y naranja). Las plumas son en color naranja, y la cinta y el fondo en amarillo. Los perfiles son en manganeso, por lo que pudiera ser del siglo XVIII.

Los dos azulejos son exactamente iguales y podrían formar parte de un zócalo o greca. El tema es una cabeza de indio con plumas y barbas estereotipadas, rodeada de colgaduras y frutos, limitada por arriba con bandas horizontales.

Son similares al mismo tema del “Panel indio” estudiado anteriormente con nº 32305.

### **Doce azulejos con trajes típicos**

Son piezas no inventariadas. Miden de lado 13,5 cm. y pueden formar parte de un pavimento o friso. Los aquí tratados se exponen en el Museo Ruiz de Luna formando parte de un suelo. Pueden ser de fines del siglo XVII y principios del XVIII por el cromatismo de la serie Policroma, por la indumentaria y por los contornos en manganeso.

Algunos se conservan muy mal, con el dibujo poco claro.

Las figuras femeninas y masculinas se encuadran dentro de una circunferencia de trazo amarillo, y se sitúan en el centro de una composición en exteriores con árboles o ramajes a cada uno de los lados de los personajes, adaptándose a la forma circular y destacando por la soltura de la pincelada. Fuera de este encuadre se representan cuatro formas sencillas geométricas simétricas, una en cada esquina del azulejo, que constituyen una flor al unirse unos con otros.

Entre los azulejos que se conservan están tres con mujeres y el resto son figuras de hombres que describiré siguiendo el orden en que se muestran en el Museo (foto 228):

- Mujer campesina con escoba de tamujos, lleva falda y pañoleta en tonos amarillos y el pelo recogido en un moño. Está parada de pie y perfil, mirando hacia la derecha (foto 228.1)
- Mago sentado de frente con las piernas abiertas y en medio de ellas un sombrero de copa blanco en el suelo, donde se cree leer JOA GRIS VIDAL/ TALAVERA. Viste traje negro, sombrero de copa del mismo color y fajín amarillo. En el suelo, a su derecha, hay otro sombrero negro de ala ancha que parece querer coger (foto 228.2).
- Cazador joven con sombrero y jubón en tonos anaranjados, que camina hacia la izquierda (foto 228.3).
- Mujer que está de pie frente al espectador. Lleva falda amarilla y blusa negra, y sobre ellas, un mandil y un chal con reserva de blanco; en la cabeza pañuelo de este último color (foto 228.4).
- Hombre caminando hacia la izquierda con los brazos cogidos detrás de la espalda. Va elegantemente vestido con camisa blanca, pantalón negro con faja amarilla en la cintura y botas altas del mismo color (foto 228.5).
- Hombre sentado sobre una roca mirando hacia la derecha, con sombrero y calzón en reserva de blanco y casaca en naranja. Parece el mismo cazador que el descrito anteriormente (foto 228.6).
- Moza de pie y de frente con zuecos negros, faldón y pañoleta con reserva del blanco estannífero de base. Lleva moño al igual que la del primer azulejo descrito (foto 228.7).
- Hombre joven desnudo andando hacia la derecha con hilo entre las piernas y pajarillo. Se conserva muy difuminado el dibujo. Este tema anecdótico, ya clásico en la serie Policroma talaverana, representa el juego con un pájaro al que se mantiene atado a un hilo (foto 228.8).
- Hombre mayor que camina hacia la izquierda, de espaldas prácticamente al espectador, con garrota en su mano izquierda. Destaca por su elegancia con sombrero de ala ancha negro, polainas y botas altas del mismo color. La chaqueta es en tonos anaranjados (foto 229.9).
- Cazador con dardo y flecha caminando hacia la derecha vestido solo con un blusón largo azul que deja ver sus piernas desnudas (foto 228. 10).
- Hombre caminando hacia la izquierda con capa negra y sombrero de ala ancha del mismo color. Posición un poco extraña con mal dominio de la anatomía. Por su indumentaria parece de fines del siglo XVIII, coincidente con el reinado de Carlos III. (foto 228.11).

- Cazador de frente en posición estática, con un cierto giro hacia la izquierda. Lleva traje y sombrero en tonos anaranjados y zurrón colgado en diagonal en el lado izquierdo con lazo azul. Parece el mismo cazador de los azulejos tercero y sexto (foto 228. 12).

## **Análisis**

La fabricación de losas para el suelo en Talavera se basó en la imitación de otras antiguas italianas, sin embargo en Paterna se siguieron modelos moriscos. Los temas más frecuentes eran los paisajes y flores que simbolizan en todas las culturas la fugacidad de las cosas, la inocencia, la fecundidad o la renovación de la vida individual. Estos motivos son muy frecuentes en la cerámica española, pero también los animales tienen un papel importante por el simbolismo, por sus cualidades, formas y colores.

En estos azulejos se representan escenas costumbristas de distintos personajes típicos castellanos que podrían imitar el estilo catalán del siglo XVIII donde Ramón Casas pinta azulejos con tipos de oficios contemporáneos. También con temas relativos a oficios hay diferentes azulejos en el Museo de Artes Decorativas de Madrid, como por ejemplo el esquilado de ovejas, la tala de árboles, cazador, hombres bebiendo sentados a una mesa goyesca, en un tocador, etc.

## 7. CONCLUSIONES.

A través de la investigación y estudios llevados a cabo de los diferentes documentos y fuentes se parte de un estado de la cuestión para luego obtener una serie de conclusiones en las que incluimos varias reflexiones.

El estado de la cuestión del que partimos se desglosa en los siguientes apartados, indicando al final de cada uno los resultados obtenidos:

1. Tal y como se ha destacado en este estudio la cerámica de Talavera de la Reina a lo largo de la historia ha tenido una gran popularidad e importancia. Era conocida por todos los estamentos sociales en España y también era usada por los nobles y reyes como complemento de sus ricos ajuares, debido a la reforma de austeridad proclamada por el duque de Lerma en 1601 en la que se prohibía el uso de la plata por lo que las vajillas pasaron a ser de cerámica, así se sabe que el vidriado se hizo como sinónimo de limpieza y brillantez. Ya desde el siglo XVI la cerámica de Talavera de la Reina es elogiada en diversos textos, especialmente la loza, hasta el punto de que el topónimo de Talavera se convierte en apelativo de loza en España, como también Sacavem lo es en Portugal y Bristol en Inglaterra; por otro lado, China llegará a ser sinónimo de porcelana.

Actualmente Talavera de la Reina es la única ciudad española conocida como “Ciudad de la Cerámica”, a diferencia de otros lugares importantes de producción como Paterna, Manises, Teruel Sevilla o Granada que destacaron mucho por sus cerámicas, pero que hoy no ostentan el privilegio de llamarse así. Talavera de la Reina fue el centro de producción de cerámica más importante de la Edad Moderna y el que más fama alcanzó dentro y fuera de nuestras fronteras.

Se ha demostrado en este trabajo la importancia de la cerámica de Talavera de la Reina desde el siglo XVI hasta nuestros días. Con más de cuatro siglos de producción y más de quince series decorativas, sigue siendo hoy una de las más valoradas. Su influencia en el siglo XX se concreta en la cerámica llamada “Renacimiento” que se identifica con la talaverana de Ruiz de Luna, porque rememora con colores brillantes los motivos decorativos clásicos. Así aquello que en el siglo XVI era una pieza de uso común se convierte a comienzos del siglo XX en un producto de élite.

2. Las formas de vida religiosa han cambiado profundamente, pero los temas de devoción en la actualidad siguen teniendo un importante espacio de decoración en las iglesias. Entre los temas escogidos hay que destacar la realización de “vía crucis” (como los pintados por Niveiro o Arroyo), y los paneles hagiográficos religiosos, como los magníficos altares realizados en el taller de Ruiz de Luna con los que recuperó y revitalizó la calidad artística de los grandes maestros del Siglo de Oro. Hay que tener en cuenta que, a lo largo de la historia, la cerámica ha incorporado profundos valores que la han vinculado con la religiosidad y con la mística, aportando una visión simbólica de la misma y una amplia iconografía.

Los ritos religiosos son portadores de valores plásticos y estéticos. La utilización de la iconografía del rito religioso y el conocimiento tradicional de sus representaciones hacen que asociemos poses, comportamientos, escenas, vestuarios de determinadas actividades cristianas con nuestras propuestas comunicativas y estéticas. A través de lo religioso encontraríamos las representaciones iconográficas que son susceptibles de interferir culturalmente en aspectos de fe,

ideológicos y de conducta. La vida religiosa, como en el caso de otras artes, ha copado los motivos ornamentales de las cerámicas. Aquí se ha estudiado lo que supone esta temática desde el punto de vista iconográfico y artístico.

3. La cerámica talaverana se nos muestra como la integración de los diferentes valores que desde la teoría se defienden para la plástica. Arte o artesanía, la cerámica, en general, forma parte de nuestra tradición popular e intrahistórica y de su espíritu permanente. Pero, además, la cerámica castellana, y concretamente la talaverana, es la que recoge esa doble vertiente místico-humanística, pues los ceramistas se inspiraban para los asuntos religiosos en grabados de artistas italianos y flamencos.

A pesar de que en el arte no hay nada totalmente nuevo y autónomo, sí podemos decir que la cerámica es una manifestación artística diferenciada, inspirada en pinturas o en grabados, en la que prima la visión ingenua y esquemática y en la que destacamos un colorido tan especial como el talaverano. Sí podemos afirmar que su idiosincrasia es única y sin comparación con otras representaciones artísticas.

La cerámica concebida como arte siguió viva con el ceramista Ruiz de Luna; su espíritu no se ha perdido y sigue vigente en la actualidad en numerosos jóvenes que mantienen la tradición alfarera de Talavera de la Reina, ofreciendo calidad, diversidad y modernidad en sus diseños, que se han ido adaptando a las necesidades de los tiempos.

Es muy importante para una sociedad mantener su arte fuera de una finalidad mercantil, de cambio o de uso; de la misma forma, es necesario mantener la artesanía arraigada en sus raíces pero con una necesaria y profunda evolución que contribuya a incrementar la riqueza del país, y ello se consigue mejorando el nivel socio-cultural de estos artistas y facilitando el desarrollo imaginativo y la vocación.

Sería buena una reflexión sobre las necesidades sociales de la cerámica y sus posibles implicaciones en el campo artístico-industrial, sobre las posibilidades creativo-prácticas y sobre la correspondencia hacia futuros estudios.

Aferrarse a no evolucionar, porque no se comprenden las tendencias más importantes del arte actual, entre las que incluimos también las cerámicas, es negar el arte y su derecho u obligación de renovarse. La meta del arte está en recorrer siempre caminos diferentes y nuevos. A la plástica actual le deben interesar los problemas más que los resultados, el experimento más que el arte, y más que el artista, el investigador, y esto debe aplicarse al mundo cerámico.

El creador moderno tiene una experiencia estética diferente y más compleja que la de antaño. La manera de vivir actual ha transformado nuestras condiciones de existencia, y éstas han modificado profundamente nuestra relación con los objetos más familiares, los utensilios u objetos que el hombre crea para responder a sus necesidades, entre los que se encuentra la cerámica como objeto útil, en principio, y decorativo, posteriormente. Esto se muestra sobre todo a través de la azulejería. En cuanto a ésta, pensamos que hay que potenciarla y no reducirla sólo a su uso en tabernas, bares, carnicerías y locales destinados a servicios públicos y hay que tratar de apreciar la época del Siglo de Oro donde la cerámica se usaba en templos y mansiones señoriales. Eran tiempos en que el arte cerámico estaba a tan gran altura, que aún no ha podido



ser superado en muchos aspectos. Tal era la importancia de la cerámica en esa época que cuando se quería hablar de algo lujoso se decía: “Nunca harás casas con azulejos”.

Se explica el despegue actual por la cerámica cuando vemos en la segunda mitad del siglo XIX una decoración que pudiera llamarse de cartón piedra y baquetón de oro falso, del vaciado en escayola, más tarde del cemento, de la uralita y otros materiales no artísticos. Afortunadamente no fueron todos los que así pensaron y algunos como Juan Ruiz de Luna volvieron a colocar la cerámica en el lugar que le correspondía.

Por otro lado, las actuales condiciones de vida nos atan, poco a poco, a la convicción de que lo que es útil no tiene nada que ver con el arte y menos aún con lo bello; y a la inversa, que lo bello en general y el objeto de arte en particular no tienen nada que ver con lo útil. Hoy en día la cerámica funcional es minoritaria y la mayoría de las piezas son concebidas exclusivamente como ornamentales.

Desde la aparición de la cerámica se ha destacado su componente estético. Ya los antiguos, aún considerando los objetos por su utilidad, hacían arte sin saberlo, y si hay calidad estética en la mayor parte de lo que nos han legado, no puede ser por una resolución arbitraria nuestra, sino porque esta calidad se hallaba y aún se halla en ellos. Éstos no tenían necesidad de pensar en lo bello para hacerlo; las condiciones en las que trabajaban parecen haberles eximido de tal cosa. Aún no atendiendo más que a lo útil, los artesanos fabricaban utensilios en los que se manifestaba a la vez la presencia de un material apropiado, la de una forma y la de un hombre, triple presencia esencial en el arte. Es pues falso que lo bello y lo útil son incompatibles, como se ve en tantos objetos fabricados en serie y que sólo atraen por un efecto de satisfacción, pero en los objetos heredados de nuestros antepasados se puede dar esa unión entre lo bello y lo útil y en la cerámica también se da esa perfecta unión de utilidad y belleza en muchos casos.

Aquí se han estudiado los distintos materiales, medios y técnicas de producción de la cerámica de Talavera a lo largo de su historia, documentando y poniendo de manifiesto su originalidad y valor artístico, así como las innovaciones introducidas. El gran valor artístico y técnico alcanzado ha propiciado su aprecio artístico y ornamental.

4. El impresionante desarrollo de las ciencias aplicadas en los siglos XVIII y XIX supuso un golpe duro para la artesanía, que se vio incapaz de competir con una industria cada vez más alejada de los procesos manuales de producción, al introducir en las manufacturas la máquina de vapor. En España el fracaso industrial hizo que se retrasase la agonía de los oficios artesanos. Iconográficamente las máquinas simbolizaron para los artistas todo lo bueno y lo malo que podían aportar al género humano. El desarrollo de los diferentes procesos cerámicos ha estado profundamente vinculado al avance de la industria.

La producción industrial ha afectado simultáneamente a nuestro concepto y experiencia del arte, no basta con adornar estos objetos creados en serie para convertir el artículo corriente en objeto de estilo o de arte. Además cuanto más caro es el objeto, más bello se le considera. También el desarrollo industrial ha marginado progresivamente al artesano, así en nuestra sociedad se ha convertido en creador de artículos de lujo, es decir, en un artista que ve sus obras en museos o colecciones.

A lo largo de estas páginas se ha puesto de relieve la influencia de la introducción de la maquinaria en la producción de la cerámica y su consideración como objeto artístico.

5. Los grandes cambios sociales nos hacen ver la cerámica como patrimonio que se debe conservar. Al igual que otros materiales inorgánicos, las diversas piezas cerámicas sufren deterioros que afectan sobre todo a graves cambios de coloración debido a la incidencia de la luz natural y los contaminantes, y también pérdidas, fracturas y roturas debidas a una mala manipulación y a procesos de desmontajes, cambios de lugar y soportes inadecuados.

Muchas de las piezas estudiadas en esta Tesis son un claro ejemplo de esta problemática descrita. En la actualidad en lo que se refiere a la restauración, existen diferentes maneras de reintegrar las piezas deterioradas teniendo en cuenta la historia, la tecnología y las características de las piezas cerámicas; por otro lado, se tendría que tener en cuenta la aplicación de medidas de conservación preventiva que evitarían muchos de los daños.

### **Estudio documental e iconográfico**

6. El pormenorizado estudio que se ha realizado sobre la historia, la técnica y la iconografía de las distintas obras cerámicas, ha sido relativo a una metodología de búsqueda de documentos relacionados con el tema y piezas en distintas colecciones y museos.

En este sentido la numerosa documentación aportada en este trabajo, además de contribuir al estudio de las piezas que aquí se contemplan, pretende ser una aportación de utilidad para el conocimiento más profundo de la cerámica en general y en concreto de la cerámica talaverana, especialmente la representada por el genial Ruiz de Luna y su colección.

7. El valor estético de la cerámica debe su existencia a su realización artística y sólo a ella. Las piezas muestran relaciones plásticas que evolucionan o que interpretan elementos primitivos. El estudio iconográfico de los motivos figurativos tratados ha demostrado el influjo del arte italiano, así como el del norte de Europa (flamenco). Los grabados hechos en 1571 procedentes de Amberes, que luego se reproducirán en azulejos talaveranos hacia 1636, constatan que los ceramistas no se identificaban con el arte contemporáneo, sino que permanecían estéticamente influidos por grandes maestros del siglo XVI e incluso con raíces más antiguas como las musulmanas, siendo éstas, junto con las romanas, el origen técnico de la cerámica talaverana.

Como se ha demostrado en el estudio de investigación comparativo de piezas talaveranas del Museo Ruiz de Luna existen ciertos datos históricos o características propias de las obras que han permitido establecer relaciones y sacar una serie de conclusiones desde el punto de vista plástico, cultural y estético como pueden ser la funcionalidad, la temática, la procedencia, la conservación, o los rasgos estéticos.

En primer lugar abundan las obras con funcionalidad decorativa y una temática religiosa y culta frente a las de orden civil, sobre todo, en épocas anteriores al siglo XX y mediados del XIX, lo que indica que los clientes eran distintos según los acontecimientos sociales y principios morales que imperasen. Uno de los problemas es que es frecuente encontrar las obras sin firmar y se desconoce la procedencia de las mismas, lo que hace muy difícil agruparlas en épocas o

tendencias y asignarlas posibles autores. La mayoría de las piezas que se conservan en dicho Museo son del siglo XVIII, siguiendo en número las del XIX con influencia renacentista y barroca. Su conservación, en términos generales, es buena, exceptuando algunas piezas que presentaban pérdidas y desperfectos debido a los choques sufridos producidos en los diferentes traslados, y que se han restaurado en su gran mayoría.

En segundo lugar los rasgos estéticos que imperan son la ingenuidad y la teatralidad, los escenarios son convencionales y repetitivos, sobre todo de exteriores, con prácticamente la misma dedicación a todo tipo de géneros de figuras, ya sean masculinos, femeninos, niños e incluso animales. La mayoría de figuras aparecen de pie, en menor número encontramos las que están sentadas o de rodillas y aún menos frecuentes las recostadas o tumbadas. Suelen representarse más de cuerpo entero que fragmentadas, aisladas más que en grupos y dirigiéndose hacia la derecha o la izquierda, más que en disposición central o de frente. Su anatomía normalmente es muy primitiva, así, las extremidades suelen ser proporcionalmente mucho más pequeñas que el resto del cuerpo. Este desconocimiento de la anatomía de los pintores, o intencionalidad en algunos casos, hace que técnicamente los rostros, pies y manos se representen en un solo azulejo para evitar desencajes después de la cocción. También los cuerpos y posturas de los personajes se repiten y los rostros son anónimos, cultivando poco el retrato debido a su gran dificultad. Por lo mismo la perspectiva es escasa y lógicamente en obras más modernas está mucho más conseguida. En cuanto a la luz es un elemento al que no se le concede demasiada importancia, existen bastantes obras con colores planos o poco modulados, con escasez de sombras y claroscuro. La iluminación suele dirigirse de izquierda a derecha, según la lectura normal de la imagen, y de arriba a abajo.

En tercer lugar las obras plásticamente son muy sencillas y casi todas muestran un equilibrio estático, una simetría axial y gran armonía. Compositivamente siguen las directrices de un triángulo y la construcción de la sección áurea en muchos casos, y la dirección visual y el peso de la obra se dirige normalmente siguiendo las miradas o posición de los atributos que portan algunos personajes, como por ejemplo los santos. En cuanto al colorido abundan más los ejemplos de la serie Policroma y con dibujos perfilados en manganeso y luego rellenos con color.

En un estudio comparativo entre las series antiguas y sus homólogas de las obras de Ruiz de Luna que renacieron a principios del siglo XX, se demuestra que hay una pérdida de espontaneidad y frescura en las modernas pero, sin embargo, aventajan a sus antepasadas en la perfección del dibujo, colorido, torneado, esmaltado y cochura.

También, la adaptación del repertorio tradicional iconográfico y devocional es consecuencia de la asimilación de las formas clásicas. Así, por un lado, se mantiene la representación de aquellos santos y santas cuyos patronazgos siguen vigentes en el siglo XX (San Antón, San Francisco, San Antonio de Padua, Santa Bárbara, Santas Justa y Rufina) y se impulsa de aquellos otros que respaldan la simbología nacionalista de la patria (Santiago Matamoros, San Ildefonso, Santa Leocadia o San Julián). Sin embargo, por otro lado, se abandona la representación de ciertos santos y santas que resultaban habituales en los repertorios hagiográficos de los siglos XVI y XVII (Santa Catalina, María Magdalena, San Sebastián o San Miguel). En su lugar, las nuevas devociones sitúan a otros que suponen una auténtica novedad en la azulejería talaverana (San Juan Gualberto o Santos Vicente, Sabina y Cristeta).

Podemos concluir que la cerámica estudiada es, hoy por hoy, un arte en sí mismo, conserva su finalidad original, pero presenta un influjo evolutivo positivo tomado de las nuevas corrientes artísticas. Además es portadora de valores estéticos que consideramos comparte con otras artes; recordemos que a veces los estudios de historia del arte y estética no lo han considerado así, al encuadrarla dentro de un “Arte Menor”, que como se ha podido deducir de todo lo aquí expuesto es una opinión que hoy está obsoleta. Esto lo refrenda la aparición de museos monográficos dedicados a la cerámica, como el “Ruiz de Luna”, que se encuadran dentro de la tipología de museos de arte donde se prima el valor estético de los objetos que conservan y exponen.

Es posible que en un futuro se reconsidere su categoría artística, pero por el momento consideramos que la cerámica es un arte o un género propio, en absoluto menor, y muy apto para ensayar innovaciones. Además es tan completa que abarca muchas facetas distintas del arte: el dibujo, la pintura, el modelado y a veces el grabado, interviniendo en alguna de las fases de creación el factor de lo imprevisto o el azar que tantas sorpresas depara al artista cerámico.

Hace unos años el artista Miquel Barceló dijo al respecto: *“La cerámica es otra manera de pintar”*<sup>216</sup>, además *“en la cerámica hay migraciones de las telas y se da el viaje inverso, del barro a la pintura. Y nacen nuevos motivos”*<sup>217</sup>.

A pesar de que las técnicas cambian a lo largo del tiempo, la cerámica, como la pintura, son en el fondo las mismas de siempre. Pintar es pintar desde Altamira hasta nuestros días, y al igual que allí los motivos se repetían constantemente, en la cerámica ocurre lo mismo. Lo bueno de esta persistencia es que hay algo tan universal en la pintura que está también en la cerámica.



<sup>216</sup> BARCELÓ, Miquel: “El País Semanal”. 21 de diciembre de 2003, p. 62.

<sup>217</sup> BARCELÓ, Miquel: “El País Semanal”. 21 de diciembre de 2003, p. 70.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- ABBAD RÍOS, Francisco (1948): *Las Inmaculadas de Murillo*. Col. Obras maestras del Arte Español. Barcelona.
- AGROMAYOR, Luis (1979): “Arte popular del comercio madrileño”, *Jano* nº 358, Febrero.
- AGUADO VILLALBA, José (1979): “La azulejería toledana a través de los siglos”. *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* (nº 8, segunda época). Toledo, año LXI.
- AGUADO VILLALBA, José (1983): *La cerámica hispanomusulmana de Toledo*. C.S.I.C., Madrid.
- AINAUD DE LASARTE, Juan (1953): *Cerámica y vidrio*. Ars Hispaniae, Tomo X. Ed. Plus Ultra, Madrid.
- ALCÁNTARA, Francisco (1913): “La loza de Talavera”. *Pro-Patria*. pp. 309-12.
- ALCÁNTARA, Francisco (1919): “La vida artística. La exposición cerámica”. *El Sol*, Madrid. (22 de diciembre 1919).
- ALCÁNTARA, J. (1966-67): *La cerámica en España*. Boletín de la Real Academia de San Fernando, Tomo 22. Madrid.
- ALMAGRO, Martín (1966): *Catálogo de la exposición de Cerámica popular española, de la prehistoria a nuestros días*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid.
- ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel; y otros (1981): *Cerámica esmaltada española*. Ed. Labor, Barcelona. pp. 117-118
- ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel (1987): “Sobre los modos de irradiación de la cerámica ligur y la presencia de ceramistas de esta procedencia en la Zaragoza del siglo XVII”, *Artígrama*, nº 4. Zaragoza, pp. 145-148.
- ALVIGINI SANTI, Alicia B. (2006): *El hombre y el barro. Historia de la cerámica talaverana*. Ediciones MB. Talavera de la Reina.
- AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA (1875): *Mosaicos, alicares, azulejos*. Museo Español de Antigüedades. Tomo VI. Madrid.
- ANALES TOLEDANOS: XIII (1980) y XXII (1985). Diputación Provincial de Toledo.
- ANALES Y BOLETIN DE LOS MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA. CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE GRABADOS DE LA BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL. Ayuntamiento de Barcelona, 1964.
- ANDRÉS, G. de (1972-75): “Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio de El Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca”, *Archivo Español de Arte*, nº 177, 181, 183, 185, 189, 190, 192, 193 y 194. Madrid.
- ÁNGULO IÑIGUEZ, Diego (1952): *Pintura del Renacimiento*. Ars Hispaniae. Vol. 12. Madrid.
- ANÍBAL, Cayetano y CANO, Carlos (2000): “La cerámica pintada de Úbeda. Avance de un estudio sistemático”. *Revista de Arqueología*, Año XX, nº 224. Madrid.
- ANONYMUS (1928): “El ceramista Ruiz de Luna”. *Revista Toledo*. p. 391.
- ANONYMUS (1928): “Un nuevo museo en Talavera. La colección de cerámica antigua de Ruiz de Luna”. *Revista Toledo*. pp. 1109-1111.
- ARACENA AGUIRRE, B. (1942): *La cerámica antigua española*. Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Madrid.
- ARAGONESES, Manuel Jorge (1958): “La Amistad: la problemática de los motivos cerámicos”. *Arte Español*. Madrid, p. 129.

- ARAGONESES, Manuel Jorge (1960): “Viñetas de ornamentación complementaria en las lozas cartageneras del siglo XIX”. *Arte Español*. Madrid, pp. 66-80.
- ARDEBOL, Juan Bautista (1931): “La cerámica de Talavera”. *Estampa* nº 184 (22-8-1931). Madrid.
- ARTESANÍA EN LA SOCIEDAD ACTUAL (1986). Salvat, Madrid.
- ARTIÑANO, Pedro Manuel (1918): “Resumen de la historia comparada de la cerámica en España”. Revista *Coleccionismo*, nº 64. Madrid, p. 51.
- ARTIÑANO Y GALDÁCANO, Pedro Miguel (1920): “Los orígenes de Talavera. Las imitaciones”. *Coleccionismo*, año VIII. Madrid, pp.1-7.
- AYUNTAMIENTO (1991): *Escuela Madrileña de la Moncloa*. Madrid, Ayuntamiento.
- AYUNTAMIENTO (1989): *Seiscientos años de historia de Nuestra Señora del Prado*. Editado por el Ayuntamiento, Talavera.
- AZORÍN (1974): *Los pueblos*. Ed. Castalia. Col.”Clásicos Castalia” nº59. 1ª ed. Madrid.
- BALLESTEROS GALLARDO, Ángel (1983): “Cerámica de Talavera: tres tiempos para una historia”. Revista *Toledo*, Diputación Provincial; (Serie VI. Temas Toledanos, 33). I.P.I.E.T. (Plza. de la Merced, 5).
- BALLESTEROS GALLARDO, Ángel (2000): “Cerámica de Talavera: valor reconocido (I), (II) y (III)”, 25, 26 y 27-11-2000 respectivamente en *ABC Toledo* (Tribuna).
- BALLESTEROS GALLARDO, Ángel (1985): *Influencia de la cerámica de Talavera en otras alfarerías*. Anales toledanos (Vol. XXII). Toledo, pp. 59-75.
- BALLESTEROS GALLARDO, Ángel (1981): “Influencia francesa en la cerámica de Talavera en el siglo XVIII”. *Almud: Revista de estudios de Castilla-La Mancha*, nº 4. Ciudad Real, pp. 101-118.
- BALLESTEROS GALLARDO, Ángel (14 Mayo 1983): “La cerámica de Talavera en los siglos XVI y XVII”. *La Voz del Tajo*. Talavera de la Reina, pp. 23-30.
- BALLESTEROS GALLARDO, Ángel (1981): *Patrimonio histórico-artístico de la ciudad: Talavera de la Reina*. Ayuntamiento.
- BALLESTEROS GALLARDO, Ángel: “Reina de las ermitas”. *Voz del Tajo*, 24 octubre 1979; y otros artículos en este mismo periódico con las fechas siguientes: 12 Enero 1977; 31 octubre 1979; 7 noviembre 1979; 14 noviembre 1979; 28 noviembre 1979; 5 diciembre 1979; 19 diciembre 1979; 30 enero 1980; 13 febrero 1980; 27 febrero 1980; 5 marzo 1980; 26 marzo 1980; 9 abril 1980. Talavera de la Reina.
- BALLESTEROS GALLARDO, Ángel (1978): *Talavera de la Reina, ciudad de la cerámica*. (Estudio de antiguos alfares). Ed. Everest, León.
- BALLESTEROS GALLARDO, Ángel (1990): *Talavera: regalo para una reina*. Diputación provincial de Toledo.
- BARBA RUEDA, Cándido (1985): *Artesanía de Castilla-La Mancha*. Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- BARCELÓ, Miquel (21/12/2003): *El País Semanal*, pp.62-70.
- BAREA, Arturo (1984): “La forja de un rebelde”. Ed. Turner. Madrid.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín (1995): *Al fuego de la vida. Antología 1964-1994*. Ed. La Palma. Madrid.
- BENITO DEL CAÑO, Ciro (1928): *Cerámica farmacéutica. Apuntes para su estudio*. Imprenta de Jesús López, Madrid.
- BENITO DEL CAÑO Y ROLDÁN GUERRERO (1927): “Artes decorativas: la cerámica, la pintura y la jardinería unidas en unos centros de mesa”. *Arquitectura*, Tomo IX. Madrid.

- BERLINER, Rudolf (1928): *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVII*. Ed. Labor, Barcelona.
- BLANCO CORIS (15 de diciembre de 1919): “Arte y artistas. Exposición de ceramistas españoles”. *El Heraldo de Madrid*.
- BOFILL, Francisco (1942): *Cerámica española*. Catálogo de la Exposición de la Virreina. Ediciones Selectas, Barcelona.
- BONET CORREA, A. (1983): *Historia de las artes decorativas y aplicadas en España*. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid.
- BRAÑA Y DE DIEGO, M<sup>a</sup> (1977): *Excavaciones arqueológicas en los testares cerámicos de Talavera de la Reina*. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid.
- BRAÑA Y DE DIEGO, M<sup>a</sup> (1963): *La cerámica en el Escorial IV centenario de la fundación del monasterio de El Escorial*. Patrimonio Nacional. Tomo II. Madrid.
- BRAÑA Y DE DIEGO, M<sup>a</sup> (1951): “Notas acerca de las fuentes de inspiración artística de los ceramistas talaveranos en la colección de Su Alteza”. *Arte español* (Tomo XVIII), Madrid. pp. 245-57.
- BRUGUERA, J. (1986): *Manual práctico de cerámica*. Ed. Omega, Barcelona.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (1994): “La imagen de Fernando VII y la Guerra de la Independencia en la cerámica de Talavera”. *Archivo español de Arte*, N<sup>o</sup> 267, Madrid. pp. 243-256.
- CABEZAS LÓPEZ, Araceli (1991): “Azulejería talaverana del siglo XVI en la iglesia parroquial de Pedrezuela de las Torres”. *Archivo español de Arte*. N<sup>o</sup> 256. CSIC, Madrid, pp. 539-550.
- CAMARASA, Santiago (agosto 1919): “Carta a Ruiz de Luna. Algo sobre la cerámica de Talavera”, Revista *Toledo* n<sup>o</sup> 56.
- CAMARASA, Santiago (25 agosto 1929): “En la maravillosa cuna de la bella cerámica española”, *ABC*. Madrid.
- CAMARASA, Santiago (1927): “La reina de las Ermitas (Virgen del Prado. Talavera de la Reina)”. Revista *Toledo*.
- CAMARASA, Santiago (20, abril, 1930). “Talavera de las más famosas cerámicas”. *Blanco y Negro*. Madrid.
- CAMARASA, Santiago (5, agosto, 1928): “Un triunfo del arte español. La fuente de cerámica más grandiosa del mundo”, *ABC Dominical Extraordinario*, Madrid.
- CAMPO, Agustín del (1948): Lope de Vega. La Gatomaquia. Ediciones Castilla. Madrid, Publicado en 1634.
- CAMPOO, M. C. (16, enero, 1980): “El Museo Ruiz de Luna en los sótanos del Banco de España”. *La Voz del Tajo*. Talavera de la Reina.
- CAMPS CAZORLA, Emilio (1936): *Cerámica española*. Catálogo sumario del Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
- CAMPS CAZORLA, Emilio (1943): *La cerámica medieval española*. Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Madrid.
- CAMPS CAZORLA, Emilio (1951): “La colección de loza antigua de Talavera de la infanta Isabel en el Museo Arqueológico Nacional”. *Arte Español*. Tomo XVIII, Madrid.
- CANALEJAS, D. (1917): *La Real Fábrica de Porcelana del Retiro. La industria española y americana*. Tomo LXI.
- CANREDONDO, Cossío (1983): *Gran Enciclopedia de Madrid, Castilla-La Mancha*. Tomo III. Ed. Unali S.L. Zaragoza.
- CAPELLA, M. (1962): *La industria en Madrid*. Tela Editorial, Madrid.

- CARLOS y DA-RIVA, M. (1963): *Azulejos toledanos del Instituto de Valencia de D. Juan*. Memoria de licenciatura manuscrita, en folio. Madrid.
- CARRASCO, E. (Enero, 1924): “La cerámica y los toros. Artífices talaveranos y sus predilecciones taurinas”. *Zig-Zag*. Madrid.
- CARUSO, N. (1986): *Cerámica viva*. Ed. Omega, Barcelona.
- CASA (1923): “Casa talaverana decorada con cerámica de Ruiz de Luna”; Revista *Toledo*. p. 686
- CASAL, Conde de (1922-23): “La azulejería como elemento decorativo de la arquitectura”. *Arte Español*. Tomo VI. Mateu Artes Gráficas. Madrid.
- CASAL, Conde de (1929): “La Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Toledo”, *Arte Español* nº 2. Madrid.
- CASAL, Conde de (1932-33): “La porcelana del Buen Retiro”. *Revista Española de Arte*, Tomo I y II.
- CASANOVAS, Aurora (1966): *Catálogo de la colección de grabados de la biblioteca de El Escorial*. Anales y Boletín de los Museos de Artes de Barcelona.
- CASATI DE CASATIS, C. Charles (1873): *Note sur les faïences de Talavera de la Reyna*. París.
- CASTAÑOS Y MONTIJANO, Manuel (1921): “La cerámica”. *Toledo*.
- CASTELLÓ Y TARRAGA, J. (1923): “Talavera, Valencia y Ruiz de Luna”. *Toledo*, p. 679.
- CASTRO ARINES, José de (1974): *Cerámica, fuego y Magia*. Ed. de Castro. La Coruña.
- CASTRO ARINES, José de (1943): “Historia de la cerámica de Talavera y algunos datos sobre Puente del Arzobispo”. *Guía*, Madrid.
- CATÁLOGO DE OBRAS RESTAURADAS. 1982-86. Ministerio de Cultura. Madrid, 1989.
- CAVESTANY, Julio (1936-40): “Floreros y bodegones en la pintura española”. *Sociedad Española de Amigos del Arte*. Madrid, p.29.
- CEDENA, Eusebio (6/ 10/ 2001): “Talavera Cerámica. La mejor marca de garantía y prestigio”. Número especial *ABC* de Toledo, p. 21.
- CERÁMICA (1987): *Cerámica, estudio y enseñanza*. Fundación Universidad-Empresa. Madrid.
- CERAMICA (1920): “Del álbum de la fábrica. Interesantes homenajes al artista (Ruiz de Luna)”. *Toledo*, p.106.
- CERAMICA (1922): “El ceramista Ruiz de Luna”, *Toledo*, p. 391.
- CERAMICA (noviembre, 1931): “La cerámica de Talavera”. *Cerámica Industrial y Artística* nº 1, *Toledo*, p.127.
- CERÁMICA (1996): *La cerámica de Talavera y Puente*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo.
- CERÁMICA (1995): “Ruiz de Luna y la cerámica de Talavera”. *La Gaceta de Talavera y su comarca*. Septiembre 95, pp. 5-7.
- CID, Carlos (1950): *Los azulejos*. Ed. Argos, Barcelona y Buenos Aires.
- CID, Carlos (1953): “Losetas catalanas de oficios”. *Arte Español*, Madrid, pp. 15-30.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1970): *El espíritu abstracto*. Ed. Labor, Barcelona.
- COLBECK, J. (1985): *Decoración cerámica (Técnicas y prácticas)*. Ed. Omega, Barcelona.
- COOPER, Enmanuel. (1985): *Historia de la cerámica*. Ed. Omega, Barcelona.
- COOPER, E. (1985): *Manual de barnices cerámicos*. Ed. Omega, Barcelona.
- COTTIER-ANGELI, F. (1974): *La cerámica*. Ed. R. Torres, Barcelona.
- CHITI, J. F. (1992): *Hornos cerámicos*. Ed. Condorhuasi, Buenos Aires.
- DE EGUÍA, Miguel (1953): Versión hecha en Alcalá de Henares de Lucio MARINEO
- DE MEDINA, Pedro (1595): *Las grandezas y cosas notables de España*. Alcalá de Henares.



- DICCIONARIO de la Real Academia de la Lengua Española, 22ª edición, 2001.
- DOMENECH, Rafael (14 de julio 1911): “Exposición de Arte Decorativo. Casticismo artístico”. *El Liberal*, Madrid.
- DOMINGUEZ CARRASCAL, J. (Abril 1923): “La Cerámica Española. Fábrica de Ruiz de Luna, en Talavera de la Reina”. Revista de *Bellas Artes*, año III, nº 18. Madrid.
- DOMINGUEZ GONZALEZ, E. (1963): *Catálogo-guía del Museo Nacional de Cerámica “González Martí”*. Valencia.
- EIROA, Jorge Juan, BACHILLER, José Alberto, CASTRO, Ladislao y LOMBA, Joaquín (1999): *Nociones de tecnología y tipología en Prehistoria*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona.
- ESCÁRZAGA, Ángel (1994): *Porcelana, cerámica y cristal*. Ediciones Antiquaria, S.A.; Madrid.
- ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Conde de Casal (1928): “Azulejería como elemento decorativo de la arquitectura”. *Arte Español*. Tomo 6, Madrid, p. 263
- ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Conde de Casal y DE LA QUINTA, Manuel, (1954): *Cerámica de la ciudad de Toledo*. Editorial Blas, Madrid.
- ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTA, M. (1945): *Historia de la cerámica de Alcora*, Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- ESPINOSA, José Luis (Junio 1997): “Trazas maestras. Estructuras compositivas en la decoración cerámica” en *Cuaderna* (nº 5). Talavera de la Reina, pp. 8-20.
- ETNOLOGÍA (1984): *Segundas Jornadas de Etnología de Castilla- La Mancha*. Ciudad Real.
- EXPOSICIÓN (Febrero/Marzo 2003): *Ámbitos. 500 años de cerámicas de Talavera*. Museo de Bellas Artes de Badajoz.
- EXPOSICIÓN NACIONAL (21 octubre 1921): “Artistas madrileños”, *El Sol*, Madrid.
- EXPOSICIÓN (2001): *Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo en la colección Bertrán y Musitu*. Ed. Juan Antonio Bertrán. Talavera de la Reina.
- EXPOSICIÓN (26 de diciembre 1919): “En el Salón del Círculo de Bellas Artes. Exposición de Cerámica”, *Nuevo Mundo*. Madrid.
- EXPOSICION (1923): “Exposición de cerámica. Un nuevo triunfo de Ruiz de Luna”. *Toledo*, p. 722.
- EXPOSICIÓN (2002): *500 años de cerámicas de Talavera*. Taller- Escuela Cerámica de Muel. Diputación de Zaragoza.
- EXPOSICIÓN (1994): *Talaveras en la colección Carranza*. Ayuntamiento de Talavera de la Reina.
- FERNÁNDEZ CHITI, Jorge (1985): *Curso práctico de cerámica artística y artesanal*. El Condorhuasi, Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ CHITI, Jorge (1986): *Diagnóstico de materiales cerámicos*. Ed. Condorhuasi, Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ CHITI, Jorge (1991): *Estética de la nueva cerámica y escultórica*. Ed. El Ateneo. Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ CHITI, Jorge (1998): *La simbología en la cerámica indígena argentina*. Ed. Condorhuasi. Medrano. Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ SANGUINO, María (1955): “Talavera de la Reina y su comarca”. *Temas Españoles* nº 190. Madrid.
- FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ, Ildefonso (1896): *Historia de Talavera de la Reina*. Ed. Gráficas del Tajo. Nupredsa edición facsimil de 1983, pp. 256-260.
- FERNÁNDEZ-VILLAMIL, Concepción (1982): *Las artes aplicadas*, 2. Imprenta Jomagar, Madrid.

- FERRANDO ROIG, Juan (1950): *Iconografía de los santos*. Ediciones Omega. Barcelona.
- FOLCH Y TORRES, J. (1928): *El tesoro artístico de España, en la cerámica*. Ed. David, Barcelona.
- FRANCÉS, José (1920): "Ruiz de Luna. Diploma de honor". *El Año Artístico*. Editora Mundo Latino, Madrid
- FRISO (1935): "...decorativo de azulejos de Talavera, en el metro de Buenos Aires". *Cortijos y Rascacielos*, nº 18. Madrid.
- FROTHINGHAM, Alice Wilson (1943): *Talavera pottery decoration based on designs by Stradanus*. Notes Hispanic. The Hispanic Society of America III. New York, pp. 96-117.
- FROTHINGHAM, A. W. (1944): *Talavera pottery. With a catalogue of the collection of the Hispanic Society of America*. Ed. The Trustees. New York.
- FROTHINGHAM, A. W. (1969): *Tiles panels of Spain (1500-1650)*. The Hispanic Society of America, New York.
- FUNDACIÓN SANTILLANA (1986): *Cerámica como expresión plástica*. Madrid.
- GALLEGO, Antonio (1979): *Historia del grabado en España*. Ed. Cátedra, Madrid.
- GALLEGO, Julián (1995): *El pintor de artesano a artista*. Granada, Excma. Diputación Provincial de Granada.
- GALLEGO, Julián (1972): *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Ed. Aguilar, Madrid.
- GARATE, Y. (1943-44): *Cerámica de Talavera. Actuales mantenedores de este arte en toda su pureza*.
- GARCÍA BLANCO, Ángela (1988): *Colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas. Cerámica de Talavera*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid.
- GARCÍA BLANCO, Ángela (enero-junio, 1975): "Dos altares de azulejos inéditos del taller de Juan Fernández en Cáceres". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid.
- GARCÍA BLANCO, Ángela (1970): "Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo XXXVI. Universidad de Filosofía y Letras, Valladolid, pp. 173-191.
- GARCÍA CABEZAS-LÓPEZ, A. (1988): "El catálogo de la Fábrica del Prado en Talavera. Renacer de una cerámica tradicional". *Anticuaria*, nº 47. Madrid, pp. 42-50.
- GARCÍA FERNÁNDEZ DE TALAVERA (1560): *Historia de la villa de Talavera*. Mss. Biblioteca Nacional de Madrid. Nº 1722.
- GARCÍA PÁRAMO, Ana María (1988): *Aportaciones a la iconografía de los santos en el Reino de Castilla*. Tesis doctoral UCM, Madrid, pp. 216-46.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1976): *Ya no es ayer*. Ed. Destino. Col. Áncora y Delfín nº 494, 1ª ed. Mayo. Barcelona.
- GARCÍA SERRANO, Rafael (Julio, 1996): "Inauguración del Museo Ruiz de Luna". *Revista Española de Arqueología*. Nº 183. Madrid, pp. 48-55.
- GARCÍA SERRANO, Rafael; PORTELA HERNANDO, Domingo y RENE GUERRERO, J. Luis (Agosto, 1999): "Los fondos del museo de cerámica Ruiz de Luna: una aportación a la historia de Talavera y Puente". *Boletín de Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*. Vol. 38, nº 9. Madrid.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1903): *Historia de los barros vidriados sevillanos desde los orígenes a nuestros días*. Tipografía la Andalucía Moderna. Sevilla.
- GIL AYUSO, F. (1930): *Noticias bibliográficas de textos y disposiciones legales de los reinos de Castilla impresos en los siglos XVI y XVII*. Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid.

- GIL PÉREZ, M<sup>a</sup> Dolores (1987): *Pintura y cerámica como fragmento arquitectónico*. Universidad Complutense. Madrid.
- GINESTAL, Enrique (9 septiembre 1976): *La Voz de Talavera*. Talavera de la Reina.
- GÓMEZ DE TEJADA, Cosme (1651): *Historia de Talavera*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional. Madrid.
- GÓMEZ MORENO Y MARTÍNEZ, Manuel (1924): *Cerámica medieval española: cursillo de ocho conferencias*. Universidad de Filosofía y Letras, Barcelona.
- GONZALEZ, C. P. (9, abril, 1980). : “Comisión municipal permanente. El Museo Ruiz de Luna a San Prudencio”, *La Voz del Tajo*, Talavera de la Reina.
- GONZALEZ, C. P. (25, noviembre, 1981). : “El museo de cerámica Ruiz de Luna, pronto una realidad”. *Voz del Tajo*. Talavera de la Reina.
- GONZÁLEZ GIL, Víctor (28 mayo 1980): *Voz del Tajo*. Talavera de la Reina.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel (1933): *Cerámica española*. Ed. Labor, Barcelona.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel (1964): *Museo Nacional de Cerámica González Martí*. Ed. Soler, Madrid.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando (2001): *Decadencia y revival en la azulejería talaverana. Retablos, altares y paneles del “Renacimiento Ruiz de Luna”*. Ayuntamiento de Talavera de la Reina. Colección Padre Juan de Mariana.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando (2008): *El arte redivivo: Exposición del I Centenario Fábrica de Cerámica Ruiz de Luna “Nuestra señora del Prado”*. Ayuntamiento de Talavera de la Reina.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando (2000): “La azulejería talaverana: el museo disperso”. *Mérida. Ciudad y patrimonio. Revista de arqueología, arte y urbanismo*. Nº 4. pp. 189-196.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando (2006): “La cerámica talaverana a través de las fotografías de Ruiz de Luna” Coord. M. Esther Almarcha Núñez- Herrador: *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla la Mancha*. Servicio de Publicaciones UCLM, pp. 140-147.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando (2010): *Renacimientos: La cerámica española en tiempos de Ruiz de Luna*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- GONZÁLEZ MUÑOZ, M<sup>a</sup> del Carmen (julio-septiembre, 1980): “Algunas notas sobre la cerámica de Talavera”. *Archivo Español de Arte*, Tomo LIII, nº 211, Madrid, CSIC / Instituto Diego de Velázquez, pp. 345-366.
- GONZÁLEZ MUÑOZ, M<sup>a</sup> del Carmen (1975): “*La población de Talavera de la Reina (s. XVI-XX). Estudio socio-demográfico*”. Diputación Provincial Toledo.
- GONZALEZ PALENCIA (1926-30): *Los mozárabes toledanos en los siglos XII-XIII* (4 tomos), Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.
- GONZÁLEZ ZAMORA, César (2004): *Talaveras. Las lozas de Talavera y su entorno a través de una colección*. Grupo Antiquitas, S.L. Madrid.
- GUARDINI, Romano (1960): *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*. Biblioteca Nacional, Madrid.
- GUERRA GARCÍA, M<sup>a</sup> Luisa y GASPAS NIETO, Sergio (1995): *¿Pero existió alguna vez un animal como éste...?*. Ed. Alhambra Longman. Madrid.
- GUERRERO MARTIN, José (1988): *Alfares y alfareros de España*. Ed. del Serbal, Barcelona. (Relato de cada alfarero propio y su situación social).
- GUEVARA, Felipe de (1958): *Comentarios a la pintura*. Ed. de Rafael Benet, Selecciones bibliófilas, Barcelona.
- GUÍA (1979): *Guía de la artesanía en Toledo*. Dirección General de Promoción Industrial y Tecnológica. Madrid.

- GUIA (1980): *Guía de la artesanía en Toledo*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Industria y Energía. Madrid.
- GUILLÉN MONZONIS, Claudio (1987): *Diccionario cerámico científico práctico*. Sociedad Española de Cerámica y Vidrio. Madrid.
- GUILLOT CARRATACA, José (1959): “Cerámica”. *Temas Españoles*, nº 295, Madrid, 2ª Edición.
- HALD, P. (1973): *Técnica de la cerámica*. Ed. Omega, Barcelona.
- HAMILTON, D. (1985): *Alfarería y cerámica*. CEAC, Barcelona.
- HANSEN, H. J. (1970): *Arte popular europeo*., Ediciones Aura, Barcelona.
- HARVEY, David (1984): *Cerámica creativa*, CEAC, Barcelona.
- HERNÁNDEZ CUETO, Lidia (1977): “Cerámica relacionada con el vino y el aceite”. *Narria*, nº 8. Madrid, pp.13-16.
- HERRERA ESCUDERO, Mª Luisa (1944): “La decoración figurada en la cerámica de Talavera”. *La céramique*. París.
- HERRERA ESCUDERO, Mª Luisa (1950-51): “Temas de los toros en la loza talaverana de Su Alteza” (Infanta Isabel). *Arte Español*. Tomo XVIII, Madrid, pp. 258-261.
- HOMENAJE (1920): “Homenaje a un gran artista y un gran toledano. La cerámica de Talavera. Labor del Sr. Ruiz de Luna”. *Toledo*.
- HORMIGÓN, J. A. (26, enero, 1974): “La cerámica, un arte popular en peligro”. *Revista Triunfo*. Madrid.
- HUIDOBRO, Concha (1987): *Diez grabadores alemanes del siglo XVI en la Biblioteca Nacional*. Madrid.
- HURLEY MOLINA, Mª Isabel (1988): *Significantes socio-culturales en la cerámica de Ruiz de Luna* en Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha (T. X). Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 367-376.
- HURLEY MOLINA, Mª Isabel (1989): *Talavera y los Ruiz de Luna*. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos: Excmo. Ayto. Talavera de la Reina.
- INAUGURACIÓN (1925): “Inauguración del Museo Ruiz de Luna”. *Revista Toledo*.
- INDUSTRIA (15 de octubre 1920): “La cerámica”, *La Construcción Moderna* nº 19. Madrid.
- JIMENEZ DE GREGORIO, Fernando (2º semestre 1953): “Hallazgos arqueológicos en la Jara”. Tomo VI. *Archivo Español de Arqueología*, nº 88. Madrid.
- JIMENEZ DE GREGORIO, Fernando (1966): “Pueblos de Toledo”. *Toledo*.
- JIMENEZ DE GREGORIO, Fernando (1962): *Talavera de la Reina en el siglo XVIII*. Ayuntamiento de Talavera de la Reina.
- JORNADAS de Arqueología (1989): *600 años de historia de Nuestra Señora del Prado*. Talavera de la Reina.
- JUNQUERA DE VEGA, Paulina (1965): *Vajillas reales del Patrimonio Nacional. Reales Sitios*. Patrimonio Nacional. Madrid.
- LAFORA, J. (1945): *Real Fábrica de S. M. Católica*. Arte y Hogar, Tomo XVIII.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1966): *Cerámica española de la Prehistoria a nuestros días*. Catálogo de la Exposición del Casón del Buen Retiro. Ministerio de Educación Nacional y Dirección General de Bellas Artes. Madrid.
- LAGO, Silvio (31 de enero 1920.): “En el Salón del Círculo. Los Ceramistas españoles”, *La Esfera* nº 317. Madrid.
- LAORDEN, C.; MONTALVO, M.; MORENO, J. M.; y RIVAS, R. (1986): *La artesanía en la sociedad actual*. Ed. Salvat. Madrid.
- LEAL, Federico (3 de enero 1920): “Los ceramistas españoles”. *El Universo*, Madrid.

- LISARDO (30 de agosto 1919): "Del Toledo industrial. Las industrias toledanas desaparecidas. La Cerámica". *Toledo* n° 128.
- LOPE DE VEGA: *La Gatomaquia* (Silva primera). Edición de Agustín del Campo. Ediciones Castilla, Madrid. Publicado en 1634, pp. 4.
- LÓPEZ CAMPUZANO, Julia (1994): *Madrid, sus boticas y botámenes de la loza talaverana*. Actas del Congreso Nacional de Madrid. Vol.1. pp. 685-696.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Mª Teresa (1982): *Museo de Ávila. Catálogo de cerámica. (Puente del Arzobispo)*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes. Madrid.
- LÓPEZ GAYARRE, Pedro Antonio (1992): "El retablo de Nuestra Señora del Prado y el Greco", 1603-1620. *Archivo Español de Arte*, Tomo 65, n° 259-260. pp. 392-399. Madrid.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa (1980): "Nuevos azulejos talaveranos siglo XVI". *Anal Toledano XIII. Toledo*, pp. 109-110.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa (1982): "Nuevos azulejos talaveranos del siglo XVI". *Anales Toledanos*, vol. XIV, I.P.I.E.T., Excelentísima Diputación Provincial, Toledo.
- LOZANO, Fernando (1916): "Arte industrial. La cerámica moderna de Talavera". *Archivo Español del Arte*, Madrid, pp. 287-97.
- LYNGGAARD, F. (1983): *Tratado de cerámica*. Ed. Omega, Barcelona.
- LLORENS ARTIGAS, Josep (1979): *Cerámica popular española*. Ed. Blume, Barcelona.
- LLORENS ARTIGAS, J. (1992): *Formulario y prácticas de cerámica*. Ed. Omega, Barcelona.
- LLUBIÁ, Luis Mª (1967): *Cerámica medieval española*. Nueva colección Labor, Barcelona.
- MACARRÓN, Ana (1989): *I Coloquio nacional de conservación de mosaicos*. Diputación Provincial Palencia. Departamento de Cultura.
- MACHADO, Manuel (26, Junio, 1920): "Juan Ruiz de Luna y la cerámica de Talavera. Un gran arte redivivo". *La Esfera* n° 338. Madrid, año VII.
- MALLURIZA, Ramón (2º trimestre de 1955): "Más de cien familias viven de la cerámica de Puente del Arzobispo. Un pueblo que carece de término municipal". *Provincia* n° s. 2 y 3. Toledo, pp. 6-13.
- MAQUEDANO CARRASCO, Bienvenido (2002): *Orígenes de la azulejería talaverana: la casa Vargas*. Excmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina. Colección Padre Juan de Mariana.
- MARINEO SÍCULO, Lucio: *Cosas memorables de España* (Primer libro más antiguo, s. XVI).
- MAROTO GARRIDO, Mariano (1992): "Algunos planteamientos para el estudio de las producciones cerámicas talaveranas" en *Actas de las primeras Jornadas de Arqueología de Talavera de la Reina y sus tierras*. Toledo, Excmo. Diputación Provincial de Toledo, pp. 237-253.
- MAROTO GARRIDO, Mariano (1989): *Catálogo de la "Exposición monográfica de Azulejería talaverana, siglos XVI-XX"*. Asociación de Etnología de Castilla-La Mancha, Toledo.
- MAROTO GARRIDO, Mariano (2002): "La azulejería del caserío Vicuña de Irún: Una obra maestra de Ruiz de Luna. *El Esplendor de Ruiz de Luna. Nuevas adquisiciones*. Castilla-La Mancha Exposiciones 34. Toledo, pp. 7-17.
- MAROTO GARRIDO, Mariano (1988): "La azulejería de Talavera en Castilla-La Mancha. Siglos XVI, XVII y XVIII". *Actas del 1er. Congreso de Historia de Castilla-La Mancha: conflictos sociales y evolución económica en la Edad Moderna*. (T. VIII). Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 435-459.
- MAROTO GARRIDO, Mariano (1994): "Los alfares talaveranos del siglo XVII, su estructura, materiales y utensilios". *Cuaderna* N° 1, Talavera de la Reina, pp. 91-96.

- MAROTO GARRIDO, Mariano: "Lucha y contemplación. Claves para la comprensión de un panel de azulejos del siglo XVI" (I, II y III), *Carpeta de Arte*, nº 1, 2 y 3 respectivamente. (Talavera, Enero, 1992, Febrero, 1993 y Abril 1993.).
- MARQUÉS DE LOZOYA (1931): *Historia del arte hispano*. Tomo V y VI, Ed. Salvat, Barcelona, p. 614.
- MARTÍN DEL PINO, Arsenio David: "Cerámica talaverana en el Monasterio de Yuste". *Butlletí Informatiu de Ceràmica*. Nº 64-65. Barcelona, pp. 22-25.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1993): *El retablo barroco en España*. Alpuerto, Madrid.
- MARTÍNEZ, E. (4, Julio, 1979): "El patrimonio Artístico Nacional y Talavera. La Ermita del Prado, monumento nacional". *La Voz del Tajo*. Talavera de la Reina.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana y VILLEGAS, Alfonso de (1978): *Santoral extravagante: una lectura del Flos Sanctorum de Alonso de Villegas*. Editora Nacional, Madrid.
- MARTÍNEZ CABRERA, Jesusa (1931): "*La ceramique populaire dans la province du Toledo*". París, Art populaire, tomo I, pp. 235-36.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1971): *Azulejos talaveranos del siglo XVI*. Archivo Español de Arte, CSIC, Madrid. Tomo 44, nº 175. pp. 283-93,
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1968): *Catálogo de cerámica española: Paterna, Aragón, Cataluña, Cuerda Seca, Talavera de la Reina, Alcora, Manises*. Ed. Ibero-Americana. Madrid.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1969): *Cerámica de Talavera*. Instituto Diego de Velázquez. Colección Arte y Artistas. CSIC, Madrid. (Estudio de alfares).
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1968): *Cerámica española en el Instituto de Valencia de Don Juan*. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1991): *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*. Ed. El Viso. Madrid.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (Noviembre, 1967) "La cerámica de Talavera de la Reina". *Arte Hogar*, nº 269. Madrid.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1983): *La loza dorada*. Editora Nacional, Madrid.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1987): *La porcelana y los palacios europeos. En el arte en las cortes europeas del siglo XVIII*. Actas del Congreso. Dirección general de Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, Madrid-Aranjuez.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (marzo, 1978): "La Virgen del Prado y la cerámica de Talavera de la Reina". *Narria, estudios de artes y costumbres populares*, nº 9. Estudios de artes y costumbres populares. Universidad Autónoma de Madrid, pp. 11-14.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1982): *Porcelana del Buen Retiro*. CSIC. Madrid.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (septiembre, 1978): "Temas figurados en las lozas doradas levantinas". *Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, nº 584, Valbonne, pp. 375-383. Comunicación presentada en el Arte de las Cortes Europeas del siglo XVIII. Madrid.
- MARTÍNEZ GLERA, Enrique (1994): *La alfarería en la Rioja (desde el siglo XVI al XX)*. Consejería de Cultura, Deportes y Juventud. Logroño.
- MATILLA TOSCON, Antonio (1982): "Estampas religiosas del siglo XVIII. Colección del archivo de Historia de Protocolos de Madrid". *Goya* nº 166, pp. 184-197.
- MAZUECOS, Rafael (noviembre, 1972): Alfarería manchega en "*Hombres, lugares y cosas de la Mancha*". Fascículo XXXV, Alcázar de San Juan (Ciudad Real).
- MENDOZA, Mercedes y TORROJA, Carmen (1968): *Catálogo de Archivo de la Colegiata de Talavera (1204-1900)*. Diputación Provincial de Toledo.

- MEYER, F. S. (1929): *Manual de Ornamentación - Ordenado sistemáticamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de arte y oficios y para los amantes del arte*. Barcelona.
- MINISTERIO DE CULTURA (1986): *Panorama de la cerámica española contemporánea*. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- MINISTERIO DE INDUSTRIA (1987): *Guía de la Artesanía de Toledo*. Madrid.
- MINISTERIO DE INDUSTRIA Y ENERGÍA (1984): *Temas de artesanía: Presente y futuro de las artesanías en la sociedad industrial*. Madrid.
- MONTOYA (22, Julio, 1983): “El museo olvidado” y “Forma de vida y nacimiento de la cerámica en Puente del Arzobispo”. *Voz del Tajo*. Talavera de la Reina.
- MONTOYA (6, Enero, 1982). : “Hay que dar vida a un museo”. *Voz del Tajo*. Talavera de la Reina.
- MONTOYA (1, Julio, 1984). : “Ruiz de Luna y su Museo”. *Voz del Tajo*. Talavera de la Reina.
- MORALEDA OLIVARES, A.; MAROTO GARRIDO, M.; y RODRÍGUEZ SANTAMARÍA A. (1992): “De lo mudéjar al Renacimiento en la cerámica de Talavera de la Reina”. *Actas de las Primeras Jornadas de Arqueología de Talavera de la Reina y sus tierras*. Toledo, Excma. Diputación Provincial de Toledo, pp. 215-235.
- MORALEDA Y ESTEBAN, Juan (30, Octubre, 1920): “Arte e historia. Cerámica toledano-talaverana”. *Toledo*, nº 156, p. 155.
- MORALEDA Y ESTEBAN, Juan (septiembre, 1928): “La cerámica morisca en Toledo”. *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, nº XXXVI.
- MORALES, Rafael (1993): *Entre tantos adioses*. UNED. Ayuntamiento de Melilla. Col. Rusadir. nº 22.
- MORALES MOYA, Antonio (1984): “El viaje en la pedagogía de la Institución Libre de Enseñanza”, *Estudios Toledanos*, nº 83, otoño.
- MORÁN, P. César (1951): “Evocaciones de Talavera de la Reina”. *Revista de Güimoraes*, nº s 3 y 4. Lisboa, p. 406.
- MORATINOS, Manuel y VILLANUEVA, Olatz (1999): “Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa”, *Goya* nº 272, Madrid.
- MORENO NIETO, Luis (1960): “La provincia de Toledo”. *Toledo*.
- MORENO NIETO, Luis (4, Diciembre, 1962). : “Talavera de la Reina tendrá pronto un museo público de cerámica antigua”. *ABC*, Madrid.
- MUÑOZ, Gustavo A. (25, Septiembre, 2000): “El arte de recuperar la loza”. Número especial *ABC Toledo*, pp. 14-15.
- MUÑOZ SANZ, F. (2, Octubre, 1982). : “Divagaciones en el Prado antes de una corrida de toros”. *La Voz del Tajo*, Talavera de la Reina.
- MUSEO: *Amigos del Museo de Cerámica de Talavera*. Nº 0. Ed. Alizar. Talavera de la Reina.
- MUSEO (Junio, 1996): *Amigos de los museos*. Boletín informativo nº 6. Federación Española de amigos de los museos. Madrid.
- MUSEO (1964): *Museo Nacional de Cerámica de Valencia*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- MUSEO (1996): *Museo Ruiz de Luna*. Ed. Alizar, Talavera de la Reina.
- MUSEO (1981): “Museos y colecciones de cerámica”. *Lápiz*. Publicaciones de Arte. Madrid.
- NICOLAU CASTRO (1971): *Estudios sobre arte toledano (incluye la Colegiata de Talavera de la Reina)*. Anal Toledano, tomo IV.
- NICOLAU CASTRO (2003): “Los sepulcros del Cardenal Fray García de Loaysa”. *Archivo Español de Arte*. Tomo 76, nº 303. Madrid, pp. 267-276.

- NIVEIRO DÍAZ, Emilio (1989): "Algunas notas para la historia del alfadillo de la Menora". *Mercado Puerta de Toledo*. Madrid.
- NIVEIRO DÍAZ, E. (26, Noviembre, 1982): "El museo Ruiz de Luna". *Ya*. Madrid.
- NIVEIRO DÍAZ, Emilio (1994): *El oficio del barro: notas de un alfarero*, Volumen 5 de Colección Padre Juan de Mariana. Ayuntamiento de Talavera de la Reina. pp. 64.
- NIVEIRO DÍAZ, E. (24, Febrero, 1981): "Noticia de la cerámica de Talavera: 400 familias viven del barro". *Ya*, Madrid.
- NIVEIRO DÍAZ, E. (septiembre 1967): "Noticia de la cerámica talaverana". *Provincia*, año 13. Toledo.
- NIVEIRO DÍAZ, E. (1, Febrero, 1981). : "Noticia de la cerámica talaverana: una artesanía que resucita". *Ya*, Madrid.
- NIVEIRO DÍAZ, E.: Revista *Municipalia* nº 185.
- NIVEIRO DÍAZ, E. (22, Febrero, 1981). : "Sobre los artesanos que se dedican a esta clase de cerámica en Talavera". *Ya*. Madrid.
- NONELL, Carmen (1973): *Cerámica y alfarería populares de España*. (Puente del Arzobispo). Ed. Everest, Madrid.
- NORTON, F. H. (1988): *Cerámica fina*. Ed. Omega, Barcelona.
- NUEVA (1927): "Nueva obra del ceramista Ruiz de Luna en el paseo del Prado de Talavera de la Reina". *Toledo*, p. 1672.
- NUEVO (1925): "Un nuevo museo en Talavera" (La colección antigua de Ruiz de Luna). *Toledo*, p. 109
- OÑA IRIBARREN, Gelasio. (1934): "Cerámica española. Inexactitudes históricas". *Revista española de Arte*, III-IV, pp. 90-97.
- OÑA IRIBARREN, G. (2º trimestre de 1941): "La loza de Alcora. Su influencia y decadencia". *Arte Español*, Vol. 13. Madrid.
- OÑA IRIBARREN, G. (1945): "Las alcorenas lozas de Talavera. Un gran artista olvidado". *Arte Español*, Tomo XVI. Año XXIX, 4º trimestre, pp. 115-20.
- OÑA IRIBARREN, G. (1941): "Un gran artista desaparecido". *Arte Español*. Madrid.
- OSMA, J. de (1908): *Apuntes para la historia de la cerámica*. Imprenta Fortanet, Valencia.
- PACHECO, Francisco (2009): *Arte de la Pintura*. Ed. Cátedra, Madrid.
- PADILLA MONTOYA, C. (1994): *Cerámica y ritual funerario en la provincia de Toledo*. Universidad Complutense de Madrid.
- PALENCIA FLORES, Clemente (1959): *El archivo Municipal de Talavera*. Ayuntamiento de Talavera de la Reina.
- PALOMINO, A. (1944): *El museo pictórico o escala óptica*. Ed. Poseidón, Buenos Aires.
- PÁRAMO SÁNCHEZ, Platón (1916): "Arte industrial. La cerámica antigua de Talavera". *Archivo Español de Arte*. Madrid, pp. 159-173.
- PÁRAMO SÁNCHEZ, Platón (1919): "La antigua cerámica de Talavera". Revista *Toledo*, nº 4, pp. 47.
- PÁRAMO SÁNCHEZ, Platón. (Junio 1917): "La cerámica de Talavera". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (Vol. XXV). nº 25. Madrid, pp. 137-139.
- PAZ ESCRIBANO, D. y MASA CABRERO, F. (1987): "Alfarería y cerámicas tradicionales en la provincia de Toledo: Estudio de decoraciones y formas". *Actas IV Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*. Albacete.
- PELAUZY, M<sup>a</sup> Antonia (1977): *Artesanía popular española*. Ed. Blume. Barcelona.
- PELAUZY, M<sup>a</sup> Antonia (Octubre, 1978): "Por un regreso a la cerámica popular". *Batik*, nº 44. Barcelona.



- PÉREZ-DOLF, F. (1943): *Historia y técnica de la cerámica*. Ed. Enrique Meseguer. Barcelona.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1997): "El capitán Alatríste". Ed. Alfaguara. 4º ed. Madrid.
- PÉREZ VIDAL, José (agosto, 1968): "Talavera, apelativo de loza". (Museo de la cerámica popular portuguesa), *Olaria*, Boletín do Cerâmica popular portuguesa, Ed. Barcelos, nº 1.
- PERLA DE LAS PARRAS, Antonio. (1988): *Cerámica aplicada en la arquitectura madrileña*. Dirección General de Arquitectura, Madrid.
- PERLA DE LAS PARRAS, A. (septiembre 1986): "Conservación y restauración de la cerámica aplicada en la arquitectura madrileña". *La Tinaja* nº 3, Ayuntamiento de Madrid.
- PERLA DE LAS PARRAS, A. (verano de 1987): "El Museo Ruiz de Luna, historia viva de Talavera". *La Tinaja*, nº 6, Ayuntamiento de Madrid.
- PERLA DE LAS PARRAS, A. (abril 1986): "Fachadas de Madrid en los tiempos de Zuloaga", *La Tinaja* nº 1, Ayuntamiento de Madrid.
- PERLA DE LAS PARRAS, A. (mayo 1985): "Los azulejos en las fachadas de los locales comerciales madrileños". *Comercio e Industria* nº 58. Madrid.
- PESCADOR DEL HOYO, Mª del Carmen (1965): "La loza de Talavera y sus imitaciones del siglo XVII". *Archivo español de Arte* nº 149-152. Tomo 37, Madrid, pp. 245-260.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (1987): *Cerámica arquitectónica en España: una visión retrospectiva*. Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos. Castellón, pp.16-59.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (2000): "Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II", *Reales Sitios* nº 148 (4º trimestre). Madrid.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1995): *Las lozas y azulejos de Talavera en el siglo de Oro*, en Catálogo de Exposición "Cerámicas, arte y decoración. Colección Carranza". Daimiel. (Ciudad Real)
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1998): *Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco*. Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BBSS. Tomo 64. Valladolid, pp. 289-307.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (2001): "Lozas contrahechas. Ecos de Talavera en la cerámica española, en *Catalogo Exposición Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo en la colección Bertrán y Musitu*. Museo de Cerámica de Barcelona. Barcelona, pp.37-53.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1992): "Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia". *Laboratorio de Arte* nº 5, Tomo I, Sevilla, pp. 275-293.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1994): *Talaveras en la colección Carranza*. Talavera de la Reina, Excmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina.
- PORTELA HERNANDO, D. (2003): *Ámbitos. 500 años de cerámicas de Talavera*, Museo de Bellas Artes de Badajoz, p. 12
- PORTELA HERNANDO, Domingo (1999): "Apreciaciones sobre la evolución de "Las Talaveras", Siglos XVI al XX". *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*. Vol. 34, nº 4. Madrid.
- PORTELA HERNANDO, Domingo (2012): "Azulejos del zaguán y escalera de la casa de la Plaza Garrido 1 en Gálvez (Toledo)". *Viaje a través de las artes decorativas y el diseño. Siete siglos de historia y cultura artística*. Coord. María Villalba Salvador. Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid, pp. 72.
- PORTELA HERNANDO, Domingo: "El esplendor de los Ruiz de Luna. Nuevas adquisiciones". *Colección Exposiciones* nº 34.

- PORTELA HERNANDO, Domingo (2002): "Los azulejos de la escalera de Gálvez" Una obra maestra de Ruiz de Luna. *El Esplendor de Ruiz de Luna. Nuevas adquisiciones*. Castilla-La Mancha Exposiciones 34. Toledo, pp. 19-23.
- PORTELA HERNANDO, Domingo. (Julio-Agosto 1999): "Museo Ruiz de Luna". *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*. Nº 4. Madrid.
- PORTELA HERNANDO, Domingo. (1996): "Nuevas aportaciones al origen de la lozas estanníferas talaveranas" en *Alizar* (nº 0). Talavera de la Reina, pp.10-11.
- PRADILLO MORENO DE LA SANTA, Juan Manuel (1997): *Alfareros toledanos*. (2 Vols.) Ed. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo.
- QUADRADO Y DE LA FUENTE (1886): *Castilla la Nueva. España a sus monumentos y artes, naturaleza e historia*. Tomo III. Establecimiento Tipográfico Daniel Cortezo. Barcelona.
- QUESADA MARTÍN, Mª Jesús (1985): "Cerámica arquitectónica de Daniel Zuloaga en Madrid de 1880 a 1900". *Archivo Español de Arte*, nº 232. Madrid, pp. 369-378.
- QUESADA MARTÍN, Mª Jesús (1986): *Daniel Zuloaga. Ceramista y pintor*. Segovia. Instituto de Estudios segovianos.
- RADA, Pravoslav (1990): *Las técnicas de la cerámica*. Ed. Libsa, Madrid.
- RAMÍREZ DE ARELLANAO, R. (1920): *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo*. Diputación Provincial de Toledo.
- RAY, A. (1991): "Juan de Vera, azulejero de Toledo". *Toletum*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Toledo.
- REVUELTA TUBINO, M. (1988): "Alcora en la cerámica de Talavera". *Carpetania*, Museo de Santa Cruz de Toledo, pp. 185-195.
- RIALP (1971): *Gran enciclopedia Rialp*. Tomo X. Madrid.
- RIAÑO, Facundo. (1890): *The industrial arts in Spain*. Chapman and Hall (Londres).
- RIBADENEYRA, Pedro de (1993): *Flos sanctorum: vida de los santos de los cuarenta y un primeros días del año*. Obra Social y cultural de la Caja de Ahorros de Asturias.
- ROCHA (4 agosto 1965): *La Voz de Talavera* nº 642. Talavera de la Reina, p. 5.
- RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, Antonio (1984): *Cerámicas medievales decoradas de Talavera de la Reina*. Ed. Ébora. Talavera de la Reina (Toledo).
- ROIG, J. F. (1950): *Iconografía de los santos*. Ed. Omega, Barcelona.
- ROTHENBERG, P. (1976): *Cerámica artística*. Ed. Omega, Barcelona.
- RUIZ CONEJO, J. (21, Septiembre, 1926): "Un museo de cerámica". *La Libertad*. Costa Rica.
- RUIZ DE LUNA ARROYO, A.; ARROYO RUIZ DE LUNA, J. M. (9, VII, 1980): "¿Cómo llegaron a la Ermita del Prado las cerámicas de San Antón?". *La Voz del Tajo*. Talavera de la Reina.
- RUIZ DE LUNA GONZÁLEZ, Alfredo (Mayo 1981): "El Alfar de los Ruiz de Luna", *La Voz del Tajo* (Especial fiestas). Talavera de la Reina.
- RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan. (30 de agosto 1916): "Algo sobre la cerámica de Talavera". *Toledo*, año 2, nº 56, pp. 2-4.
- RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan (1919): "Carta a D. Ángel Vergué y Goldini (sobre exposición de cerámica en el Círculo de Bellas Artes de Madrid)", *Toledo* nº 190.
- RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan (15 julio 1920): "Cerámica artística de D. Juan", *Toledo* nº 149.
- RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan (junio 1922): "El ceramista...", *Toledo* nº 184.
- RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan (5 agosto 1928): "...el Rey concede la gran Cruz de Alfonso XII", *ABC*, Madrid.
- RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan (julio 1922): "Juanito..." *Toledo* nº 185.

- RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan (enero, 1931): “La cerámica artística de Talavera”. *Cerámica industrial y artística* nº 3, año 2. Barcelona.
- RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan (noviembre 1922): “La Exposición...”. *Toledo* nº 189.
- RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan (diciembre 1932): “Nuestra cerámica industrial y artística”. *Cerámica industrial y artística* nº 14; año 2.
- RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan (1920): “Ruiz de Luna y su obra”, *Toledo* nº 105.
- RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan (febrero 1925): “Un nuevo museo en Talavera. La colección de cerámica antigua de Talavera”. *Toledo*.
- RUIZ DE LUNA, Juan José (1962): *Escultura y cerámica: Juanjo Ruiz de Luna*. Caja de Ahorros Provincial. Málaga.
- RUIZ DE LUNA, Rafael (21 de junio 1978): *La Voz del Tajo*. Talavera de la Reina.
- SAAVEDRA MÉNDEZ, Jorge (1947-48): *Enciclopedia gráfica de la cerámica*. Ed. Centurión, Buenos Aires, p.269.
- SACS, Joan (1 noviembre 1931): “Los azulejos”. *Cerámica I*, pp. 3-5. Madrid.
- SACS, Joan: “Los ceramistas españoles modernos”. *Cerámica Industrial y Artística*, nº 4. Barcelona.
- SÁENZ DE BROTO, José Antonio (noviembre, 1977): “La cerámica popular hace las maletas”. Revista *Andalán* nº 139, Zaragoza, p. 15.
- SAINZ-PARDO MORENO, Manuel (1991): *La basílica de la Virgen del Prado*. Caja de Toledo. Toledo.
- SAINZ-PARDO MORENO, Manuel, y MARTÍNEZ MONTOYA, Eladio (1984): *La Virgen del Prado y su ermita*. Talavera de la Reina.
- SALAVERRIA, José Mª (abril 1919): “El jarro de Talavera”, *Toledo* nº 119.
- SAMBRICIO, Valentín de, (1946): *Tapices de Goya*. Patrimonio Nacional, Madrid, p. 222.
- SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel, (12, julio, 1961): “Cerámica de Ruiz de Luna y de Picasso”. *Hoja del Lunes*. Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Fco. Javier (marzo-abril, 1940-41): “Textos sobre la loza de Talavera y Puente del Arzobispo”. *Archivo Español de Arte*, nº 44, Tomo XIV. Madrid, pp. 240-42.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Leticia (1989): *Catálogo de Porcelana y Cerámica Española del Patrimonio Nacional en los Palacios Reales*. Editora Patrimonio Nacional, Madrid.
- SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad (1997): “Cerámicas de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo” en *Cerámica española. Summa Artis: Historia general del arte*. Tomo XLII. Ed. Espasa Calpe, Barcelona.
- SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad; SESEÑA, Natacha y otros (1981): *Cerámica esmaltada española*. Ed. Labor, Barcelona.
- SARTO, Juan del (febrero 1964): “Hace medio siglo, Juan Ruiz de Luna fundó en Talavera de la Reina el taller que hizo revivir una noble y secular artesanía”. *Cerámica, Vidrio y Cristal* nº 249. Madrid.
- SEMPERE, Emilio (1982): *Rutas a los Alfares. España y Portugal*. Ed. Les Punxes Peninsular. Barcelona.
- SERRANO LÓPEZ, Manuel: “Cerámica. Pequeña enciclopedia práctica” nº 97. Ediciones Ibéricas, Valladolid.
- SERRANO LÓPEZ, Manuel y RODRIGUEZ Y ARIÑO, Marta (1996): *Museo de cerámica Ruiz de Luna en Talavera*. Ed. Publitécnia, Madrid.
- SESEÑA, Natacha. (1976): *Barros y lozas de España*. Editora Nacional. Prensa Española. Madrid.

- SESEÑA, N. (1982): *Cerámica (siglos XIII-XIX)*, Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España, coordinado por Antonio Bonet Correa. Ed. Cátedra. Madrid.
- SESEÑA, N. (mayo-junio, 1966-67): “Cerámica actual en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo”. *Goya* nº 78. Madrid, pp. 388-95.
- SESEÑA, N. (1989): “Doble mirada a las lozas de Talavera y Puente” en Cat. Exp. *Las lozas de Talavera y Puente*, Madrid.
- SESEÑA, N. y otros (1975): *Guía de los alfares de España*. 1971-73. Ed. Editora Nacional, Madrid.
- SESEÑA, N. (Octubre, 1966): “Influencia del turismo en la evolución de la cerámica popular española”. (Comunicación al coloquio de Estudios Etnográficos “Rocha Peixoto”). Pova de Varzini. Portugal.
- SESEÑA, N. (1975): *La cerámica popular en Castilla la Nueva*. Editora Nacional, Madrid.
- SESEÑA, N. (enero-marzo, 1968): “Producción popular en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo”. *Archivo Español de Arte* nº 161. Instituto Diego de Velázquez, CSIC. Madrid, pp. 45-57.
- SESEÑA, N. (1977): “Una clasificación de la cerámica popular española”. *Cuadernos del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos*, nº 21. Edicions do Castrio, Sada. La Coruña.
- SIGÜENZA, Raquel (2006): “Benditeras: un coleccionismo por descubrir”, revista *Subastas siglo XXI*. Mayo. Madrid.
- SOUVIRONS, S. (1923): “Labor de Ruiz de Luna”. *Toledo*.
- SUÁREZ ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Jesús (1982): *La villa de Talavera y su tierra en la Edad Media*. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia Medieval.
- SUBÍAS GALTER, Juan (1948): *El arte popular en España*. Ed. Seix Barral, Barcelona.
- TELESE, A. (1993): “Platos de cenefa punteada”. *Anticuaria* nº 108. Madrid, pp.36-41.
- TIMÓN TIEMBLO, Pía; SÁNCHEZ, Esperanza; SALVADOR, Natividad (Diciembre, 1977): “La cerámica en el ciclo de la vida”. *Narria* nº 8. Madrid, pp. 5-8,13-16.
- TORREJÓN, Fray Andrés de (1646): *Historia de Talavera de la Reina* (Manuscrito inédito en la Biblioteca Nacional de Madrid, cap. VII).
- TORRES GONZÁLEZ, Begoña (1991): *Algunas piezas inéditas de cerámica de Talavera, en relación con la corte*. CSIC, Madrid.
- TORRIJOS, José M<sup>a</sup> (1985): “Las manos mágicas de Ruiz de Luna” (La cerámica como arte del color). *Revista de Castilla-La Mancha*.
- UMBRAL, Francisco (1984): “Trilogía de Madrid. Memorias”. Ed. Planeta. Col. “Narrativa” nº 71. 2<sup>a</sup> Ed. Barcelona.
- VACA GONZÁLEZ, Diodoro. (1911): *Algunos datos para una historia de la cerámica de Talavera de la Reina*. Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid.
- VACA GONZÁLEZ, D. y RUIZ DE LUNA (1943): *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Editora Nacional, Madrid.
- VACA GONZÁLEZ, D.; RUIZ DE LUNA ROJAS, J. (15, Marzo, 1982): “Historia de la cerámica de Talavera”. *Press. Módulo; Talavera de la Reina*.
- VALDIVIESO RODRIGO, M<sup>a</sup> Mercedes (Mayo, 1982): *El ciclo de la vida de María en la ermita de Nuestra Señora del Prado: una aportación al origen y la iconografía de la cerámica de Talavera del siglo XVII*. Universidad de Colonia, 1982 ó Madrid, 1984.
- VALDIVIESO RODRIGO, M. (1992): *La influencia del grabado flamenco en la cerámica de Talavera: el ciclo de la vida de M<sup>a</sup> en la Ermita de Nuestra Señora del Prado*. Instituto provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Toledo.

- VALDIVIESO RODRIGO, M. (1984): “Los azulejos de la vida de María de Nuestra Señora del Prado de Talavera” en *Archivo Español de Arte* (nº 225). Madrid, pp. 36-57.
- VALVERDE AZULA, Inés (2002): *500 años de cerámicas de Talavera*. Diputación de Zaragoza.
- VARIOS (1981): *Cerámica esmaltada española*. Ed. Labor. Barcelona.
- VARIOS (2002): “El esplendor de los Ruiz de Luna. Nuevas adquisiciones”. Castilla-La Mancha. *Colección Exposiciones* nº 34.
- VARIOS (1985): *Enciclopedia Universal Europea Americana*, Espasa-Calpe, Madrid.
- VARIOS (1977): “La cerámica en el ciclo de la vida humana”. *Narria*, nº 8. Madrid, pp. 5-8 y 13-1.
- VARIOS (enero 1933): “Sugerencias: Un viejo ceramista”, *Cerámica Industrial y artística*, nº 15. Barcelona.
- VEGUE Y GOLDINI, Ángel, (3 de enero 1920 y 5 de enero 1920): “Exposición de ceramistas españoles”, *El Imparcial*, Madrid.
- VIAN ORTUÑO, A. (1980): *Introducción a la química industrial*. Ed. Alhambra, Madrid.
- VIÑUELAS, Jesús (enero, febrero, marzo, 1977): “Aportaciones concretas para una estética de la cerámica”. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 137. Madrid, pp.10, 12, 15.
- VIOLANT SIMORRA, R. (1953): *El arte popular español*. Ed. Aymá, Barcelona.
- VIVAS, A. (1987): *Técnicas de la cerámica*. Ed. Keramós, Madrid.
- VORÁGINE, Santiago de la (1994): *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid.
- VOSEN, R. (1975): *Guía de los alfares de España*. Ed. Editora Nacional, Madrid.
- V.V.A.A. (1981): *Cerámica esmalta española*. Ed. Labor, Barcelona.
- YANEL, Agustín (12/7/1978): *La Voz del Tajo*.
- ZARCO CUEVAS, Julián, (Julio-Septiembre, 1930): “Inventario de los objetos donados por Felipe II a El Escorial”. Años de 1571 a 1598 en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Vol. 97. Madrid.
- ZOZAYA, Juan (1974): “Hacia una metodología para el estudio de la cerámica medieval en España”. *Miscelánea Arqueológica*. XXV Aniversario de los Cursos Internacionales de Prehistoria y Arqueología de Ampurias (1947-1971). Diputación de Barcelona II, pp. 439-441.

## 9. ANEXOS I.

### 9.1. ARTISTAS CERAMISTAS.

- Alonso de Figueroa y Gaitán (s. XVII, trabajó de 1601 a 1653).
- Alonso de Talavera (s. XVI).
- Alonso Gaitán (s. XVI).
- Alonso Jiménez (trabajó de 1625 a 1657).
- Andrés Domínguez (trabajó de 1634 a 1655).
- Andrés Jiménez Muñoz (trabajó de 1716 a 1746).
- Antonio Díaz (trabajó de 1566 a 1615).
- Antonio Díaz (hijo) que trabajó de 1615 a 1633.
- Bartolomé de España (trabajó de 1591 a 1642).
- Bartolomé Serrano (s. XVII).
- Blas de la Fuente (trabajó de 1635 a 1661).
- Blas de Tapia (trabajó de 1606 a 1609).
- Broncano.
- Clemente Collazos (trabajó de 1763 a 1794).
- Diego de Talavera (s. XVII).
- Diego Gaitán (s. XVI).
- Diego García de Sicilia (S. XVII).
- Diego Rodríguez (trabajó de 1630 a 1674).
- Diego Sánchez (trabajó de 1632 a 1676).
- Francisco Arroyo (s. XIX-XX).
- Francisco Carlos del Valle (trabajó de 1664 a 1671).
- Francisco de Espinosa (s. XVII).
- Francisco de la Sierra (s. XVII).
- Francisco Fernández Grijote (trabajó de 1660 a 1713).
- Francisco Fernández Muñoz de la Ballesta (trabajó de 1574 a 1650).
- Francisco Lorenzo (s. XVII).
- Francisco Niculoso Pisano (s. XVI).
- Hernando de Loaysa (fines s. XVI comienzos del XVII, trabajó de 1586 a 1618).
- Ignacio Mansilla (trabajó de 1698 a 1716).
- Ignacio Mansilla del Pino (hijo) (s. XVIII).
- Javier Calvo (“El Carmen”) (s. XIX-XX).
- Jerónimo Montero (s. XVI).
- José Caballero (“El Carmen”) (s. XIX-XX).
- José Causada (de Alcora a Talavera de la Reina).
- José Hellín (trabajó de 1791 a 1796).
- José López de Sigüenza (trabajó de 1728 a 1739).
- José Mansilla del Pino (1693-1746), alfarero más prestigioso de Talavera de la Reina y trabajó de 1716 a 1746.
- José Rodríguez Moya (trabajó de 1748 a 1785).
- José Sánchez de Rivera (trabajó de 1671 a 1699).
- Juan de Aragón (s. XVII).
- Juan de Echevarría (s. XVII).
- Juan de Espinosa (s. XVII).

- Juan de la Espada, alfarero de S. M. la Reina (trabajó de 1630 a 1663)
- Juan de Talavera (s. XVI).
- Juan Fernández de Oropesa (s. XVI-XVII, trabajó de 1570 a 1629).
- Juan Floris (s. XVI) (en la corte de Felipe II).
- Juan Gómez de Luna (trabajó de 1795 a 1805).
- Juan Herreros Capitán (trabajó de 1769 a 1782).
- Juan Martín (trabajó de 1615 a 1630).
- Juan Sedeño (trabajó de 1749 a 1763).
- Julián Sánchez Corral (1868, azulejo en la Ermita de Nuestra Señora del Prado, Talavera de la Reina).
- Jusepe de la Oliva (s. XVI).
- Lorenzo de Cueto (trabajó de 1595 a 1624).
- Lorenzo de Madrid (s. XVII).
- Lucio Marineo Sículo (1460-1533).
- Luis de Loaysa, maestro de su Majestad el Rey (trabajó de 1601 a 1635).
- Luis López de Sigüenza (s. XVII).
- Martín Gaitán (s. XVI).
- Melchor de Alcalá (s. XVI).
- Melchor de Talavera (trabajó de 1602 a 1610).
- Miguel Gómez Díaz (1908-1966) (“Corrida goyesca”, en el despacho del alcalde de Talavera de la Reina).
- Pedro Sánchez Corrochano (trabajó de 1635 a 1649).
- Pedro y Emiliano de la Cal (Puente) (s. XX).
- Salvador Montero (influencia de Velázquez y Murillo, en la c/ Trinidad de Talavera de la Reina).
- Sebastián Díaz (s. XVII).

## 9.2. AUTORES Y/U OBRAS QUE INCORPORAN LA CERÁMICA.

- Alejandro de Loarte (Bodegón atribuido a él del siglo XVII).
- Alonso de Berruguete (1490-1561) (influye en la cerámica talaverana).
- Antonio de Pereda (Bodegón, siglo XVIII).
- Arturo Barea: “*La forja de un rebelde*” (1941-45).
- Arturo Pérez Reverte: “*El capitán Alatriste*” (1997).
- Azorín: “*Los Pueblos*” (1905).
- Callot (1592-1635): “*Guerre d’Amour*” y “*Guerre de Beauté*”.
- Carducho (1560-1608).
- Castillo Solórzano (1584-1647).
- Cervantes (1547-1616): “*Persiles*”, “*La guarda cuidadosa*” (1615).
- Francisco Umbral: “*Trilogía de Madrid*” (1960).
- Fray Andrés de Torrejón: “*Historia de Talavera*” (1596).
- García Fernández de Talavera: “*Historia manuscrita*” (1560).
- Gaspar Becerra (1520-1570): Cartón para el Palacio de Torrijos.
- Gonzalo Fernández de Oviedo: “*Quinquagenas*” (1554).
- Goya (1746-1828): Cartón de “*El cacharrero*”.
- Jan Van Der Straet y Bouzonnet Stella (grabados).

- Juan Zabaleta (1610-1670) (escritor).
- Lope de Vega (1562-1635): “*Virtud, pobreza y mujer*”, “*Peribáñez y el comendador de Ocaña*” (1614), “*Al pasar del arroyo*” (1619) y “*La gatomaquia*” (1634).
- Lucio Maríneo Sículo: “*Cosas memorables de España*” (mediados del siglo XVI).
- Luis Meléndez (s. XVIII). “*Melocotones, cerezas y jarra azul al fondo*” (1773)
- Pedro de Medina: “*Grandezas y cosas memorables de España*” (mediados del siglo XVI).
- Pedro Liñan de Riazá: “*Loor de las fregonas*” (antes de 1618).
- Quevedo: “Romance satírico 735”.
- Rafael Zabaleta, (1907-1960) (pintor).
- Román de las Higuera: “*Repúblicas del mundo*” (1575).
- Stradamus y Tempesta (grabados s. XVI-XVII).
- Tirso de Molina (1584-1648): “*La prudencia de la mujer*” (1634).
- Tiziano (1488-1576): Escena de la “*Anunciación*” en la Iglesuela, y en el frontal de Talamanca de Madrid.
- Zurbarán (1598-1664): “*San Hugo en el refectorio de los Cartujos*”, igual al de las Descalzas Reales.

### 9.3. CENSO ACTUAL DE TALAVERA DE LA REINA.

El censo actual de los talleres cerámicos de Talavera de la Reina es el siguiente:

- Adeva Cerámicas Talavera C.B. (Av. Portugal, 12).
- Alfar El Carmen S.L. (Av. Portugal, 91).
- Artesanía Talaverana S.L. (Av. de Portugal, 36).
- CEE Virginia Decoradores Cerámicos S.L. (Av. Francisco Aguirre 179).
- Centro Artesano La Casa del Barrio, C.B. (Ronda del Cañillo, 3).
- Centro Cerámico Talavera S.L. (Capitán Luque, 3).
- Ceralfar (Ctra. Calera, Km. 2,3).
- Cerámica Artística Alfárez (Víctor Benito Zalduondo, 3).
- Cerámica Carlos Garrido Sobrino (Panaderos, 19, Pol. Marife y Po. Prado, 6).
- Cerámica Franpesa (General Cuesta, 8).
- Cerámica Nicolás Rodríguez Baltar (Ronda del Cañillo, 23).
- Cerámicas Santos Timoneda Pérez (Olivares, 3 esq. Templarios, 1).
- Cerámica Varas Díaz (Barrio Nuevo, 4).
- Cooperativa de Cerámica La Purísima (Plaza Descalzos, 2 bajo).
- Fábrica de Cerámica Raúl Pérez del Valle (Panaderos, 45, Pol. Marife).
- Fernández Serrano, P.J. (Ronda del Cañillo, 3).
- Froilán Oviedo, J. A. (Av. Portugal, 6 y Ctra. Extremadura, s/n)
- Joaquín Sánchez Corrochano (Matas, 10).
- Luis González Santamaría (Charcón 7).
- Mayoral del Pino, J. C. (Casar de Talavera, C/ Real, 4).
- Molina Rodríguez, A. (Portiña de San Miguel, 11, y Santa Cristeta).
- Ramos Oliva, J. C. (Lepanto, 1).
- Rodríguez Baltar, N. (Ronda Cañillo, 23).
- Taller de Artesanía San Andrés C. B. (Lepanto, 1).



#### 9.4. COLECCIONES.

- Benlliure (1855-1937).
- Boix y Morer (Museo Arqueológico, Madrid).
- Duque de Albuquerque (¿1453-1515?).
- Enrique Guijo (1871- ¿1945, 1954 ó 1957?)
- Familia Uña.
- Folch Rusiñol (1922-1988). Barcelona.
- Francisco Giner de los Ríos (1839-1915).
- Fray Francisco de Madrid (El Escorial).
- Infanta Isabel de Borbón (1851-1931). Museo Arqueológico, Madrid.
- José Ferrer-Vidal y Soler. (1853 -1927)
- José Gallego (1963).
- Juan Facundo Riaño (1829-1901).
- Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935).
- Manuel de las Casas (1940-2014). Arquitecto.
- Manuel González Martí (1877-1972).
- M<sup>a</sup> Luisa de Saboya. (1688-1714).
- Marqués de Villatoya. (1918-1994).
- Plandiura (1852-1956). Museo Arte de Barcelona.
- Platón Páramo (1857-1929).
- Rocamora (Barcelona) (1892-1976).
- Roviralta. (1959)
- Ruiz de Luna (1863-1945) (Talavera de la Reina).
- Valencia de D. Juan (Madrid) (1916).

#### 9.5. ESTUDIOSOS.

- Ainaud Lasarte (1925-2012).
- Alfonso Chacón (“La Menora”, 1963).
- Alice Frothingham (s. XX).
- Angel Ballesteros Gallardo (1940).
- Balbina Martínez Caviro (s. XX).
- Barón Davillier (1758-1846).
- Bernardo Corrochano (“Artesanía Talaverana”, 1966).
- Conde Casal (Escribá de Romaní) (1871-1954).
- Conde de Cedillo (1862-1934).
- Doctor Narbona (1624).
- Domingo Portela (s. XX-XXI).
- Emilio Niveiro Gil de Rojas (1858-1939).
- Enrique Ginestal (1925-2011).
- Enrique Guijo (“El Carmen”. Principios siglo XX).
- Francisco Arroyo (Yerno de Juan Ruiz de Luna. Primera mitad siglo XX).
- Fray Andrés de Torrejón en “*Historia de Talavera*” (1596).
- García Fernández en “*Historia de Talavera*” (1560).
- González Fernández de Oviedo en “*Quincuagenes*” (1554).

- González Martí (1877-1972).
- Hermenegildo Giner de los Ríos (1847-1923).
- Isabel Hurley (siglo XX).
- José Gestoso y Pérez (1852-1917).
- José Guerrero (1914-1991).
- Juan Facundo Riaño (1829-1901).
- Julio Caro Baroja (1914-1995).
- Lafuente Ferrari, Enrique (1898-1985) (*“Historia de la pintura española”*).
- Lucio Marineo Sículo (1460-1533) (*“Cosas memorables de España”*).
- Llubiá (1952, excavaciones en Puente).
- Mariano Maroto (s. XX-XXI).
- Mauricio Delgado (*“Artesanía Talaverana”*. Siglo XX).
- Mercedes Valdivieso (1924-1993).
- Natacha Seseña (1931-2011).
- Pablo Sanguino (1949) (alfarero que procede de Toledo).
- Padre Ajofrín (1719-1789).
- Padre Ramón de la Higuera (?-1611) (*“Repúblicas del mundo”*, 1595).
- Pedro de Medina (1493-1567). *“Grandezas y cosas notables de España”*.
- Pedro Tenorio (Arzobispo de Toledo), (1328-1399).
- Platón Páramo (1857-1929).
- Vaca González (s. XX).

## 9.6. FUENTES Y ARCHIVOS.

- Acuerdo municipal del 15 de mayo de 1521 (Talavera de la Reina).
- Archivo Ayuntamiento de El Escorial.
- Archivo de Protocolo de Talavera de la Reina.
- Archivo Diocesano de Toledo.
- Archivo General de Simancas.
- Archivo Histórico Provincial de Toledo.
- Archivos Parroquiales de Talavera de la Reina.
- Bando de 1627 (Talavera de la Reina).
- Dirección General de Bellas Artes de 28 de abril de 1981, para trasladar el Museo Ruiz de Luna a las escuelas de San Agustín.
- Documento más antiguo mozárabe de 1182 de Vicente ben Saib y Ayub ben Jafaf (Talavera de la Reina).
- Fábrica fundada por Guijo en 1691 en Carabanchel.
- Historia manuscrita de Talavera de 1560, 1596 y 1648, por Fray Andrés de Torrejón.
- Informe estadístico de orden de Felipe II (1576).
- Inventario de bienes de Doña Juana (1573), hermana de Felipe II.
- Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Talavera de la Reina (Alcalde Fernando de Rojas).
- Medidas proteccionistas del Estado de 1731, 1750, 1756, 1763.
- Orden del Ayuntamiento de Talavera de la Reina para trasladar a San Prudencio el Museo de Ruiz de Luna
- Padrones municipales.
- Real Cédula de 15 de octubre de 1731, sobre los alfareros de Talavera de la Reina.

## 9.7. MUSEOS Y EDIFICIOS.

- Casa de Adela Páramo y de Platón Páramo (Oropesa).
- Consistorio nuevo de la Generalitat de Barcelona.
- Convento de las Carmelitas (Toledo).
- Ermita de la Virgen de la Gracia (Velada).
- Ermita de Nuestra Señora del Prado (Talavera de la Reina).
- Ermita del Santo Cristo (Iglesuela, Toledo).
- Frontal de San Sebastián de Marruque (Toledo).
- Fuente monumental de Porto Alegre (Río Grande do Sul, Brasil).
- Iglesia de Flores (Ávila).
- Iglesia de las Descalzas Reales (Madrid, Museo de la escalera).
- Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Talamanca (Madrid).
- Metro de Buenos Aires.
- Monasterio de El Escorial.
- Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).
- Museo Arqueológico Nacional (Madrid).
- Museo Británico (Londres).
- Museo de Artes Decorativas (Madrid).
- Museo del Pueblo Español (Madrid), hoy Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnográfico.
- Museo Ruiz de Luna (Talavera de la Reina).
- Museo Sorolla (Madrid).
- Nueva Orleáns.
- Palacio del Duque del Infantado (Guadalajara).
- Palacio de los Condes de Sessa y Altamira (Torrijos). (Cartón hecho por Gaspar Becerra en 1560 de estilo pisano).
- Palacio de Villa Viçosa (Portugal).
- Palacio Real de Bruselas.
- Portales de la Gran Vía de Madrid (primer tramo de la calle).
- Retablo de Candeleda plateresco (Juan Fernández).
- Retablo de Castillo de Bayuela (Toledo).
- Retablo de San Juan Bautista de Marruque (Toledo).
- Rosario de Santa Fe (Argentina).
- Sacristía del antiguo convento de los Dominicos de Plasencia.
- Zócalo del Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Toledo (1696). (Escenas guerreras).

## 10. ÍNDICE DE FOTOS.

- Foto 1. Taller de hombres (Archivo Amparo Ruiz de Luna) (p. 37)
- Foto 2. Taller de mujeres (Archivo Amparo Ruiz de Luna) (p. 37)
- Foto 2.a. Escalera Ayuntamiento de Talavera de la Reina (González Durán. Año 1948) (p. 43)
- Foto 3.1. Reales sitios. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) (p. 45)
- Foto 3.2. Bautismo de Felipe II. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) (p. 45)
- Foto 3.3. Torneo en la Plaza Mayor. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) (p. 45)
- Foto 3.4. Proclamación de D. Felipe II como rey de Castilla. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) (p. 45)
- Foto 3.5. Presentación de D. Juan de Austria con motivo del auto de fe del doctor Cazalla. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) (p. 45)
- Foto 3.6. Venida de Felipe II a Valladolid por primera vez siendo rey. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) (p. 45)
- Foto 3.7. Entrada de la reliquia de S. Benito. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) (p. 45)
- Foto 3.8. Procesión de la reliquia de S. Benito. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) (p. 45)
- Foto 3.9. Santa María la Antigua. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) (p. 45)
- Foto 3.10. El incendio de Valladolid. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940). (p. 45)
- Foto 3.11. Felipe II ordena la reconstrucción de la parte incendiada. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) (p. 45)
- Foto 3.12. Llegada de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Palacio de los Pimentel en Valladolid (de 1930 a 1940) (p. 45)
- Foto 4. Horno “árabe”. Principios siglo XX (Fondos del alfarero Serafín García Morales. Hinojosa del Duque. Córdoba) (p. 59)
- Foto 5. Fachada de la fábrica Ruiz de Luna. (Archivo Amparo Ruiz de Luna) (p. 60)
- Foto 5.1. Plano de 1924 de la fábrica de Ruiz de Luna de Salvador Ruiz de Luna (Colección Alfredo Ruiz de Luna) (p. 61)
- Foto 5.2. Sin n.º. Azulejo del plano de la fábrica en el Museo realizado por Alfredo Ruiz de Luna en 1984 (Colección Alfredo Ruiz de Luna) (p. 61)
- Fotos 6-13. Proceso cerámico de un plato por el ceramista D. Pedro Pablo Gómez (Escuela de Cerámica de Madrid, 2001) (p. 64)
- Foto 14. Alcurza. “Serie Azul”. Talavera. Mediados del siglo XVIII (Colección Carranza) (p. 66)
- Foto 15. Ánfora. “Serie Azul”. Talavera. Siglo XVIII- XIX (Museo Ruiz de Luna) (p. 66)
- Foto 16. Bacia en forma de venera. “Serie Polícroma”. Talavera. Siglo XX (Colección Bertrán y Musitu) (p. 66)
- Foto 17. Bandeja octogonal gallonada. “Serie Polícroma Alcoreña”. Talavera. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luan) (p. 66)
- Foto 18. Botijo (p. 66)
- Foto 19. Cántaro. “Serie de Guerra de la Independencia”. Puente del Arzobispo. Siglo XIX (Colección D. Portela) (p. 66)

- Foto 20. Cuenco. Puente- Talavera. Siglo XVIII (Colección Carranza) (p. 67)
- Foto 21. Escribanía con varios santos y ramilletes. “Serie Polícroma de la Flor de Patata” (Colección Bertán y Musitu) (p. 67)
- Foto 22. Escudilla. “Serie vegetales estilizados”. Talavera. Finales del siglo XVI (Museo Ruiz de Luna) (p. 67)
- Foto 23. Especiero. “Serie Azul”. Talavera. Siglo XVIII (Colección Carranza) (p.67)
- Foto 24. Jarra “bola”. Talavera. Siglo XVIII (Colección Carranza) (p. 67)
- Foto 25. Jarra “borracha” con motivo “Serie de los Claveles”. Talavera. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luna) (p. 67)
- Foto 26. Jarra “burladera”. Talavera. Finales del siglo XVIII (Colección Carranza) (p. 67)
- Foto 27. Jarrón. “Serie Polícroma”. Talavera. Siglo XVII-XVIII (Colección Bertrán y Musitu) (p. 67)
- Foto 28. Jarros de cementerio con inscripción de “D. Diego de Tejero”. “Serie Azul”. Talavera. Siglos XVII-XVIII (Colección Bertán y Musitu) (p. 67)
- Foto 29. Jarro de pico. “Serie Tricolor”. Talavera- Puente. Siglo XVII (Colección Bertán y Musitu) (p. 67)
- Foto 30. Lebrillo con escudo de la corona española. Talavera. “Serie policroma”. Principios siglo XVIII. (Colección Bertán y Musitu) (p. 67)
- Foto 31. Mancerina. “Serie Alcoreña del Chaparro”. Talavera. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luna) (p. 67)
- Foto 32. Orza con la figura de San Francisco y escudo de la orden. Talavera. “Serie policroma”. Principios del siglo XVIII. (Colección Bertrán y Musitu) (p. 67)
- Foto 33. Orza “tonel”. “Serie Azul”. Talavera. Siglo XVIII (Colección Bertrán y Musitu) (p. 67)
- Foto 34. Orza “cebolla”. “Serie de los claveles”. Talavera. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luna) (p. 68)
- Foto 35. Candelabro con forma de león. Talavera. Ruiz de Luna. Siglo XX (Colección Bertrán y Musitu) (p. 68)
- Foto 36. Bote de farmacia. “Serie Azul”. Talavera. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luna) (p. 68)
- Foto 37. Pila de agua bendita. Talavera. Siglo XVII ((Colección Carranza) (p. 68)
- Foto 38. Platos. “Serie Alcoreña”. Talavera. Siglo XVIII (Colección José Luis Reneo) (p. 68)
- Foto 39. Saleros y especieros. Talavera. Siglos XVI-XVII (Museo Ruiz de Luna) (p. 68)
- Foto 40. Salvilla. “Serie Polícroma. Talavera. Finales siglo XVIII. (Colección Bertrán y Musitu) (p. 68)
- Foto 41. Tinteros. “Serie Azul”. Talavera. Siglo XVIII (Colección Carranza) (p. 69)
- Foto 42.0. Vasera. “Serie Polícroma”. Talavera. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luna) (p. 69)
- Foto 42.1. Retablo de Piedraescrita. (Toledo) Siglo XVI (p. 72).
- Foto 42.2. Hernando de Loaysa. 1586. (Museo de Valladolid) (p. 74).
- Foto 42.3. Virgen del Prado (Ignacio Mansilla del Pino. 1691) Fachada posterior Basílica Virgen del Prado. (p. 79)
- Foto 42.4. “Virgen del Socorro” (José Mansilla del Pino. 1733). Madres Agustinas en Talavera de la Reina (p. 79)
- Foto 43. “San Agustín” (José Mansilla del Pino. 1733). Madres Agustinas en Talavera de la Reina) (p. 79)
- Foto 44. “Imposición de la casulla a S. Ildefonso” (Clemente Collazos. 1790) Madres Agustinas en Talavera de la Reina (p.80)
- Foto 45. Especiero. “Serie Blanca”. Talavera. Siglo XVIII (Colección José Luis Reneo) (p. 98)

- Foto 46. Orza. “Serie Blanca” heráldica con escudo de los Mendoza, Luna, Rojas o Fonseca. Talavera- Puente. Principios del siglo XVII al siglo XIX (Colección Bertrán y Musitu) (p. 98)
- Foto 47. Plato. “Serie Azul” de árboles con copas escalonadas. Talavera. Siglo XVIII-XIX (Museo Ruiz de Luna) (p. 98)
- Foto 48. Plato. “Serie Mariposas” decorado con el cuerno de la abundancia. Talavera-Puente. Finales del siglo XVI. (Colección Bertrán y Musitu) (p. 99)
- Foto 49. Plato. “Serie Chinesca de las Golondrinas”. Talavera-Puente. Finales siglo XVII. (Colección Bertrán y Musitu) (p. 100)
- Foto 50. Plato. “Serie Helechos”. Talavera. Principios siglo XVII (Museo Ruiz de Luna) (p. 100)
- Foto 51. Plato. “Serie Hoja de Palma”. Puente- Talavera. Siglo XVII (Museo Ruiz de Luna) (p. 100)
- Foto 52. Dos botes de farmacia. “Serie Azul Alcoreña Epigráfica”. Talavera. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luna) (p. 100)
- Foto 53. Dos botes. “Serie Esponjada”. Talavera-Puente. Primera mitad siglo XVII (Colección Carranza) (p. 100)
- Foto 54. Gran orza. “Serie Esponjada” con escudo de armas. Talavera. Siglo XVI (Colección Carranza) (p. 101)
- Foto 55. Plato. “Serie Granada Abierta”. Talavera-Puente. Finales del siglo XVI (Colección Bertrán y Musitu) (p. 101)
- Foto 56. Plato. “Serie Tricolor: las Palmetas”. Talavera. Finales siglo XVI (Colección Carranza) (p. 102)
- Foto 57. Plato. “Serie Tricolor”. Talavera. Primera mitad del siglo XVII. (Colección Carranza) (p.102)
- Foto 58. Plato. “Serie Tricolor de la Encomienda: Estrella de Plumas”. Talavera. Siglo XVII (Museo Ruiz de Luna) (p. 102)
- Foto 59. Bodegón de Antonio de Pereda (1652). Museo del Ermitage (San Petersburgo) (p. 102)
- Foto 60. Dos orzas en forma de barrilete. “Serie Ferroneries”. Talavera. Último tercio del siglo XVI (Colección Bertrán y Musitu) (p. 103)
- Foto 61. Gran bote “Serie Ferroneries” y escudo de El Escorial. Talavera. Siglo XVII (Colección Carranza) (pp. 103)
- Foto 62.0. Florón arabesco. Juan Fernández (Monasterio de El Escorial. 1570) (p. 103)
- Foto 62.1. (detalle) Florón arabesco. Juan Fernández (Monasterio de El Escorial. 1570) (p. 103)
- Foto 63. Florón principal. Juan Fernández (Monasterio de El Escorial. 1570) (p. 104)
- Foto 64. Plato. “Serie Punteada Tricolor”. Talavera. Segunda mitad s. XVI (Colección Bertrán y Musitu) (p. 104)
- Foto 64.1. Plato. “Serie Punteada Azul”. Talavera. Último cuarto s. XVI (Colección José Luis Reneo) (p. 104)
- Foto 65. Gran cuenco. Talavera-Puente. Ultimo tercio del siglo XVII (Colección Carranza) (p. 105)
- Foto 66. Salvilla. Talavera-Puente. Ultimo tercio del siglo XVII (Colección Carranza) (p. 106)
- Foto 67. Salvilla. Puente. “Serie del Pino”. Siglos XVIII-XIX. (Colección Bertrán y Musitu) (p. 106)
- Foto 68. Aguamanil con tapa. Escena de tauromaquia. Fines s. XIX. (Colección Bertrán y Musitu) (p. 107)
- Foto 69. Cuenco. Talavera. “Serie Polícroma de Flor de Patata”. Fines del s. XVII (Colección Bertrán y Musitu) (p. 108)

- Foto 70. Portaespecieros. Talavera. “Serie de Encaje de Bolillos”. Fines del s. XVII (Colección Bertrán y Musitu) (p. 108)
- Foto 70.1. Especiero. “Serie de Encaje de Bolillos”. Talavera. Siglo XVII (Museo Ruiz de Luna) (p. 108)
- Foto 71. Plato. Talavera. “Serie Vermiculada”. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luna) (p. 108)
- Foto 72. Jarro. Talavera. “Serie de Guirnaldas y Pabellones”. Finales siglo XVIII (Colección Bertrán y Musitu) (p. 110)
- Foto 73. Platos. Talavera. “Serie Alcoreña del Chaparro”. Siglo XVIII (Colección Carranza) (p. 110)
- Foto 74. Cuenco. Talavera. “Serie del Chaparro”. Finales siglo XVIII (Colección Bertrán y Musitu) (p. 110)
- Foto 75. Bacía. Talavera. “Serie del Chaparro”. Finales siglo XVIII (Colección Bertrán y Musitu) (p. 110)
- Foto 76. Mancerina. “Serie Alcoreña del Ramito”. Talavera. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luna) (p. 110)
- Foto 77. Plato. “Serie Alcoreña de la Puntilla de Bérain”. Talavera. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luna) (p. 110)
- Foto 78. Jarra vinatera.”Serie de los Claveles”. Talavera. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luna) (p. 110)
- Foto 79. Escudilla. “Serie de la Margarita o la Adormidera”. Talavera. Siglo XVIII (Museo Ruiz de Luna) (p. 110)
- Foto 79.1. “*Cerezas, ciruelas, queso y jarra*” (Luis Menéndez, 1770) Museo del Prado (p. 111)
- Foto 80. Plato. “Serie de la Cola de Gallo”. Talavera. Siglo XVIII (Colección José Luis Reneo) (p. 111)
- Foto 81. Plato. “Serie del Pino”. Puente del Arzobispo. Siglo XIX (Museo Ruiz de Luna) (p. 111)
- Foto 82. Jarra de bola. “Serie de la Guerra de la Independencia”. Talavera. Siglo XIX (Colección José Luis Reneo) (p. 111)
- Foto 83. Cuenco. Talavera-Puente. Finales siglo XVII (Colección Carranza) (p. 112)
- Foto 83.1. Bacía. Puente del Arzobispo. Siglo XIX (Colección Folch) (p. 112).
- Foto 83.2. Bacía. Puente del Arzobispo. Siglo XIX (Colección Folch) (p. 112).
- Foto 84. Jarra de bola. Talavera. Ruiz de Luna. 1er cuarto siglo XX (Museo Ruiz de Luna) (p. 113)
- Foto 85. Grabado de Jan Van Der Straet. 1580. (Biblioteca Nacional) (p. 122)
- Foto 86. Detalle *San Hugo del refectorio* (Zurbarán. 1655) Museo de Bellas Artes. (Sevilla) (p. 124)
- Foto 87. Jarra “Serie Azul” en el Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid) (1628-1694) (p. 124)
- Foto 88. *Melocotones, cerezas y jarra azul al fondo* (Luis Meléndez. 1773). Museo de Bellas Artes de Bilbao (p. 124)
- Foto 89. *Cena de San Benito* (Fray Juan Rizi. 1650) Museo del Prado. (p. 124)
- Foto 90. *Cacharrero* (Goya.1779) Museo del Prado (p. 124)
- Foto 90.1. “San Juan de Dios” (Broncano. 1928). Fachada principal Museo Arqueológico de Alicante. (p.126)
- Foto 91.1. Caballero arrodillado seguido de soldados (Juan Fernández, 1580) (Basílica de Nuestra Señora del Prado) (p. 130)

- Foto 91.2. Jesús con coro de Vírgenes (Juan Fernández, 1580) (Basílica de Nuestra Señora del Prado (p. 130)
- Foto 91.3. Zócalo Iglesia Castillo de Bayuela. Toledo (1580). (p. 130)
- Foto 92. “Descendimiento” (Pórtico. Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVI) (p. 130)
- Foto 92.1. Grabado de Cornelio Cort. 1565. (Biblioteca Nacional) (p. 130)
- Foto 93. “Jesús muerto en brazos de la Virgen”, “Santo Entierro” y “Resurrección” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVI) (p. 130)
- Foto 94. “Adán y Eva en el paraíso” (Pórtico. Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVI) (p. 130)
- Foto 95. “San Antonio Abad” (Pórtico. Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVI) (p. 130)
- Foto 95.1. (detalle) “San Antonio Abad” (Pórtico. Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVI) (p. 130)
- Foto 96. “Tentaciones de San Antonio Abad” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVI) (p. 130)
- Foto 97. Retablo de “San Cristóbal” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVI) (p. 131)
- Foto 98. Retablo de “San Antonio Abad” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVI) (p. 131)
- Foto 99. Púlpito con Santos Dominicos (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVI) (p. 131)
- Foto 100. Púlpito con los Santos de los hijos de Juan Ruiz de Luna (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Taller Ruiz de Luna. 1954) (p. 132)
- Foto 101. Aguamanil “La expulsión de nuestros primeros padres del Paraíso” (Sacristía. Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVIII) (p. 132)
- Foto 102. “Tentaciones de Adán y Eva” (Sacristía. Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVIII) (p. 132)
- Foto 103. “Imposición de la casulla a San Ildefonso” (Basílica de Nuestra Señora del Prado). Taller Ruiz de Luna, 1948 (p. 135)
- Foto 104. “La Inmaculada Concepción” (Basílica de Nuestra Señora del Prado). Taller Ruiz de Luna, 1948 (p. 135)
- Foto 105. “Nacimiento de la Santísima Virgen” (Basílica de Nuestra Señora del Prado) Taller Ruiz de Luna, 1948 (p. 136)
- Foto 106. “Presentación de la Santísima Virgen a los sacerdotes” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) Taller Ruiz de Luna, 1948 (p. 136)
- Foto 107. “Desposorios de la Santísima Virgen” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 136)
- Foto 108. “Anunciación” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 136)
- Foto 109. “Visitación” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 136)
- Foto 109.1. Grabado de Abraham de Bruyn “Visitación”. 1583 (Biblioteca Nacional) (p.136)
- Foto 110. “Nacimiento del Salvador”. (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 136)
- Foto 110.1. Grabado Abraham de Bruyn “Nacimiento del Salvador”. 1571. (Biblioteca Nacional) (p.136)
- Foto 111. “Circuncisión” (Basílica de Nuestra Señora del Prado Siglo XVII) (p. 137)
- Foto 111.1. Grabado de Abraham de Bruyn “Circuncisión”. Siglo XVI (Biblioteca Nacional) (p. 137)



- Foto 112. “Adoración de los Santos Reyes” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 137)
- Foto 113. “Presentación en el templo” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 137)
- Foto 114. “La huída a Egipto” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 137)
- Foto 114.1. Grabado de Hieronymus Wierix “La huída a Egipto”. Siglo XVI. (Biblioteca Nacional) (p.137)
- Foto 115. “El Niño hallado en el templo” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 137)
- Foto 116. “Bodas de Caná” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 138)
- Foto 116.1. Grabado Johan Wierix “Bodas de Caná”. Siglo XVI. (Biblioteca Nacional) (p. 138)
- Foto 117. “Crucifixión”. (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 138)
- Foto 118. “Resurrección”. (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 138)
- Foto 119. “Ascensión” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 138)
- Foto 120. “S. Andrés” (Basílica de Nuestra Señora del Prado. Siglo XVII) (p. 138)
- Foto 120.a. Virgen del Prado de 1956 (Taller Ruiz de Luna). Fachada norte de Basílica de Nuestra Señora del Prado (p. 138)
- Foto 121. Marca “Talavera-Cerámica” (José Luis Espinosa) (p. 139)
- Foto 122. Primera marca de fábrica Ruiz de Luna 1910-1943 (p. 139)
- Foto 123. Marca de fábrica de 1910-1915. (p. 139)
- Foto 124. Marca de fábrica desde 1943 (p. 139)
- Foto 125. Hotel de las Letras de Gran Vía (Madrid. 1917) n ° 11 (p. 141)
- Foto 126. Museo-gabinete Ruiz de Luna hasta 1979 (Archivo Amparo Ruiz de Luna) (p. 146)
- Foto 127. Museo Ruiz de Luna desde 1996 (Fondos Museo Ruiz de Luna) (p. 147)
- Foto 128. Juan Ruiz de Luna Rojas (Archivo Amparo Ruiz de Luna) (p. 149)
- Foto 129. Hijos Juan, Rafael y Antonio Ruiz de Luna Arroyo (Archivo Amparo Ruiz de Luna) (p. 153)
- Foto 130. Casa calle San Bernardo n ° 67 (Madrid. 1926-27) (p. 156)
- Foto 131. Gran fuente del Rosario en Santa Fe (Argentina). Boceto de Juan Ruiz de Luna Arroyo 1927. (Archivo Amparo Ruiz de Luna) (p. 156)
- Foto 132. “Toledo en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929” (p. 156)
- Foto 133. Metro Buenos Aires (Boceto de Francisco Arroyo. Fondos del Museo Ruiz de Luna) (p. 156)
- Foto 133.1. Detalle de guerreros en metro Buenos Aires (Fondos del Museo Ruiz de Luna) (p. 156)
- Foto 134. “Casa Cisneros” (Madrid). Ruiz de Luna. 1910 (p. 156)
- Foto 135. Iglesia Castillo de Bayuela (Toledo) Ruiz de Luna. 1934 (p. 156)
- Foto 136. Fuentes del estudio de Mariano Benlliure (1911) de Madrid (p. 156)
- Foto 137. Parroquia de Noez (Toledo) Juan Ruiz de Luna. 1924 (p. 156)
- Foto 138. “Virgen del Prado” n ° 4501 (Museo Ruiz de Luna. 1730) (p. 169)
- Foto 139. “Virgen del Prado” n ° 4513 (Museo Ruiz de Luna. 2ª XVIII) (p. 169)
- Foto 140. “Virgen del Prado” n ° 3685 (Museo Ruiz de Luna. 1768) (p. 169)
- Foto 140.a. “Virgen del Prado” sin n° (Museo Ruiz de Luna. 1774) (p. 170)
- Foto 141. “Virgen del Prado” n ° 4511 (Museo Ruiz de Luna. 1ª XIX) (p. 170)
- Foto 142. “Virgen del Prado” n ° 4509 (Museo Ruiz de Luna. 1802) (p. 170)
- Foto 143. “Virgen del Prado” n ° 3073 (Museo Ruiz de Luna. 1817) (p. 170)
- Foto 144. “Virgen del Prado” sin n ° (Museo Ruiz de Luna. XIX-XX) (p. 171)

- Foto 145 Pila Benditera “Virgen del Prado” n ° 4518 (Museo Ruiz de Luna. XVIII-XX) (p. 173)
- Foto 146 Pila Benditera “Virgen del Prado” n ° 3118 (Museo Ruiz de Luna. 1834) (p. 173)
- Foto 147 Pila Benditera “Cristo” n ° 4038 (Museo Ruiz de Luna. XVII-XVIII) (p. 174)
- Foto 148 Pila Benditera “Cristo” n ° 4254 (Museo Ruiz de Luna. XVII-XVIII) (p. 174)
- Foto 149 Pila Benditera n ° 4514 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 175)
- Foto 150 Virgen del Perpetuo Socorro n ° 4500 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 176)
- Foto 151 Virgen del Perpetuo Socorro n ° 4521 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 176)
- Foto 152 Virgen entronizada n ° 19107 (Museo Ruiz de Luna. 1ª XX) (p. 177)
- Foto 153 (detalle 1) Virgen y Niño n ° 20882 (Museo Ruiz de Luna. 1973) (p. 178)
- Foto 154 Nacimiento de la Virgen María n ° 3712 (Museo Ruiz de Luna. XVI) (p. 179)
- Foto 155 Anunciación n ° 4210 (Museo Ruiz de Luna. XVI-XVII) (p. 181)
- Foto 155 x Anunciación de Tiziano. 1540. (Escuela Grande de San Rocco. Venecia) (p. 183)
- Foto 156 Calvario n ° 4512 (Museo Ruiz de Luna. 1766) (p. 185)
- Foto 157 Frontal con Calvario y dos escudos n ° 4210 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 187)
- Foto 157 (detalle 1) Frontal con Calvario y dos escudos n ° 4210 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 187)
- Foto 158 La Piedad n ° 3433 (Museo Ruiz de Luna. XVII) (p. 188)
- Foto 158 (detalle 1) La Piedad n ° 3433 (Museo Ruiz de Luna. XVII) (p. 188)
- Foto 158 (detalle 2) La Piedad n ° 3433 (Museo Ruiz de Luna. XVII) (p. 188)
- Foto 158 (detalle 3) La Piedad n ° 3433 (Museo Ruiz de Luna. XVII) (p. 188)
- Foto 159 Relieve del Descendimiento (Museo Ruiz de Luna. 1940) (p. 189)
- Foto 160 Placa eucarística n ° 4211 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 190)
- Foto 160.a Ángel Turiferario (Zurbarán. 1638). Museo de Bellas Artes de Cádiz. (p. 191)
- Foto 161 Pastor presentando el Cordero Místico n ° 4035 (Museo Ruiz de Luna. XVII-XVIII) (p. 191)
- Foto 162 Pelícanos n ° 3645 (Museo Ruiz de Luna. 1754) (p. 192)
- Foto 162 (detalle 1) Pelícanos n ° 3645 (Museo Ruiz de Luna. 1754) (p. 193)
- Foto 162 (detalle 2) Pelícanos n ° 3645 (Museo Ruiz de Luna. 1754) (p. 193)
- Foto 163 3ª Estación de Vía Crucis “Caída de Cristo” n ° 3088 (Museo Ruiz de Luna. XIX) (p. 194)
- Foto 163.a “III Caída” de Francisco Arroyo (Iglesia de San Francisco. Talavera de la Reina) (p. 195)
- Foto 164 San José y el Niño con Santa Bárbara n ° 4531 (Museo Ruiz de Luna. 1757) (p. 195)
- Foto 165 Santa Bárbara n ° 4502 (Museo Ruiz de Luna. XV-1ª XVI) (p. 197)
- Foto 166 Santa Bárbara n ° 4217 (Museo Ruiz de Luna. XVII-XVIII) (p. 197)
- Foto 166.a “Milagro de la mujer herida” (Tiziano. 1511) Escuela de San Antonio de Padua (Padua) (p.198)
- Foto 167 Santa Justa y Santa Rufina n ° 4506 (Museo Ruiz de Luna. 1773) (p. 199)
- Foto 168 Santa Justa y Santa Rufina n ° 4702 (Museo Ruiz de Luna. 1ª XX) (p. 199)
- Foto 168.a Santa Justa y Santa Rufina (Murillo. 1665-1666) Museo de Bellas Artes de Sevilla (p. 199)
- Foto 169 Santa Justa y Santa Rufina. 1942 (Capilla del Mar. Colegiata de Talavera) (p. 202)
- Foto 169.1 Santa Justa y Santa Rufina (Goya. 1817) Catedral de Sevilla (p. 202)
- Foto 170 Placa de San Emigdio de Áscoli n ° 4515 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 202)
- Foto 171 Placa de San Emigdio de Áscoli n ° 4505 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 202)
- Foto 172 Retablo de San Juan Bautista n ° 3713 (Museo Ruiz de Luna. XVI) (p. 204)
- Foto 172 (detalle) Retablo de San Juan Bautista n ° 3713 (Museo Ruiz de Luna. XVI) (p. 204)

- Foto 172.a. S. Juan Bautista (Tiziano. 1530-32) Galería de la Academia. Venecia (p.205)
- Foto 173. San Sebastián n ° 3432 (Museo Ruiz de Luna. XVI) (p. 205)
- Foto 173.1. “Retablo del Santo Job” (Giovanni Bellini.1487-88).Galería de la Academia. Venecia (p. 207)
- Foto 173.2. “San Marcos con los santos Cosme y Damián (Roque y Sebastián)” (Tiziano. 1510). Basílica de Santa María de la Salud (Venecia) (p. 207)
- Foto 173.3. “San Sebastián” (Alonso Berruguete. 1526) Museo Nacional de Escultura. Valladolid. (p. 207)
- Foto 174. “San Francisco” n ° 4018 (Museo Ruiz de Luna. XVII- XVIII) (p. 208)
- Foto 175. Escudo de la Orden Franciscana n ° 4527 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 209)
- Foto 176. Escudo de Santa Catalina n ° 3980 (Museo Ruiz de Luna. 1609) (p. 210)
- Foto 176 (detalle 1). Escudo de Santa Catalina n ° 3980 (Museo Ruiz de Luna. 1609) (p. 210)
- Foto 176 (detalle 2.) Escudo de Santa Catalina n ° 3980 (Museo Ruiz de Luna. 1609) (p. 210)
- Foto 177. San Antonio Abad n ° 4243 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 212)
- Foto 177.1. San Antonio Abad (Zurbarán. 1640) Galería de los Uffizi. Florencia (p. 213)
- Foto 177.2. (detalle) “Tríptico de las tentaciones de San Antonio” de H. Bosch (p. 213)
- Foto 178. San Antonio de Padua n ° 2962 (Museo Ruiz de Luna. 1817) (p. 213)
- Foto 179. La Inmaculada, San Francisco y San Antonio n ° 13578 (Museo Ruiz de Luna. 1ª XVII) (p. 215)
- Foto 179 (detalle 1). La Inmaculada, San Francisco y San Antonio n ° 13578 (Museo Ruiz de Luna. 1ª XVII) (p. 217)
- Foto 179 (detalle 2). La Inmaculada, San Francisco y San Antonio n ° 13578 (Museo Ruiz de Luna. 1ª XVII) (p. 217)
- Foto 179 (detalle 3). La Inmaculada, San Francisco y San Antonio n ° 13578 (Museo Ruiz de Luna. 1ª XVII) (p. 218)
- Foto 179 (detalle 4). La Inmaculada, San Francisco y San Antonio n ° 13578 (Museo Ruiz de Luna. 1ª XVII) (p. 218)
- Foto 179 (detalle 5). La Inmaculada, San Francisco y San Antonio n ° 13578 (Museo Ruiz de Luna. 1ª XVII) (p. 218)
- Foto 180. Santiago Apóstol n ° 3501 (Museo Ruiz de Luna. 2ª XVI) (p. 220)
- Foto 181. Retablo de Santiago Apóstol n ° 5096 (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 220)
- Foto 181.0. Santiago Apóstol en Iglesia de la Caridad de Sevilla. (José García. 1730) (p. 221)
- Foto 181 (detalle 1). Monumento funerario de D. Pedro de Loaysa y Doña Catalina de Mendoza. Iglesia de Santo Domingo. Talavera de la Reina. XVI. (p. 222).
- Foto 181 (detalle 2). Acuarela del Retablo de Santiago Apóstol n ° 5096 (Archivo Hijos de Antonio Ruiz de Luna. XX) (p. 222).
- Foto 181 (detalle 3). Retablo de Santiago Apóstol n ° 5096 (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 223)
- Foto 181 (detalle 4). Retablo de Santiago Apóstol n ° 5096 (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 223)
- Foto 181 (detalle 5). Retablo de Santiago Apóstol n ° 5096 (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 223)
- Foto 181 (detalle 6). Retablo de Santiago Apóstol n ° 5096 (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 225)
- Foto 181 (detalle 7). Retablo de Santiago Apóstol n ° 5096 (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 225)
- Foto 181.1. Retablo Capilla Cristo del Mar (Juan Ruiz de Luna. 1942)..Colegiata Talavera (p. 225)
- Foto 182. Milagro de San Umberto n ° 9116 (Museo Ruiz de Luna. 1952) (p. 225)
- Foto 182.a. Profeta David n° 17561 (Museo Ruiz de Luna. XVII) (p. 227)
- Foto 183. Obispo San Blas n ° 3328 (Museo Ruiz de Luna. XVI) (p. 228)

- Foto 183.a. Obispo San Leandro (Hernando Valladares. 1600). Museo de Bellas Artes de Sevilla (p. 229)
- Foto 184. Obispo San Blas, Santa Catalina y Santa Lucía n ° 3329 (Museo Ruiz de Luna. XVI-XVII) (p. 229)
- Foto 184 (detalle 1). Obispo San Blas, Santa Catalina y Santa Lucía n ° 3329 (Museo Ruiz de Luna. XVI-XVII) (p. 229)
- Foto 184 (detalle 2.) Obispo San Blas, Santa Catalina y Santa Lucía n ° 3329 (Museo Ruiz de Luna. XVI-XVII) (p. 229)
- Foto 184 (detalle 3). Obispo San Blas, Santa Catalina y Santa Lucía n ° 3329 (Museo Ruiz de Luna. XVI-XVII) (p. 230)
- Foto 184 (detalle 4). Obispo San Blas, Santa Catalina y Santa Lucía n ° 3329 (Museo Ruiz de Luna. XVI-XVII) (p. 230)
- Foto 184.a. San Gregorio (Museo Ruiz de Luna. XVII) (p. 231)
- Foto 185. Niño del pífano n ° 3832 (Museo Ruiz de Luna XVII) (p. 232)
- Foto 185 (detalle). Niño del pífano n ° 3832 (Museo Ruiz de Luna. XVII) (p. 232)
- Foto 186. Niña desnuda n ° 19108 (Museo Ruiz de Luna. 1942) (p. 233)
- Foto 186.a. “La Gota de Leche” (Alfar de Ruiz de Luna. 1942) Jardín Botánico (Gijón) (p. 233)
- Foto 187. Muchacha y vaca n ° 18215 (Museo Ruiz de Luna. 1917 o 1918) (p. 234)
- Foto 188. Escena de lavandera n ° 3293 (Museo Ruiz de Luna. 1726) (p. 235)
- Foto 189. Picador y toro n ° 3189 (Museo Ruiz de Luna. XVIII-XIX) (p. 236)
- Foto 190. Dos soldados n ° 3072 (Museo Ruiz de Luna. XIX) (p. 237)
- Foto 191. Amazona n ° Ésteril (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 238)
- Foto 192. Escudo de Toledo n ° 19112 (Museo Ruiz de Luna. 1918) (p. 239)
- Foto 192 (detalle 1). Escudo de Toledo n ° 19112 (Museo Ruiz de Luna. 1918) (p. 240)
- Foto 192 (detalle 2). Escudo de Toledo n ° 19112 (Museo Ruiz de Luna. 1918) (p. 240)
- Foto 193. Placa a Francisco Arroyo Santamaría n ° 9117 (Museo Ruiz de Luna. 1967) (p. 240)
- Foto 194. Placa funeraria a Manuel Muñoz Montero n ° 3322 (Museo Ruiz de Luna. 1782) (p. 241)
- Foto 195. Placa funeraria a Manuel Fernández Berrocal n ° 3324 (Museo Ruiz de Luna. 1833) (p. 242)
- Foto 196. Placa funeraria a María Fernández n ° 3325 (Museo Ruiz de Luna. 1834) (p. 243)
- Foto 197. Placa funeraria a D. Ignacio José Balero (Museo Ruiz de Luna. 1853) (p. 243)
- Foto 198. Placa funeraria a D. Julián Romero Fernández. Sn. 01 (Museo Ruiz de Luna. 1921) (p. 244)
- Foto 199. Inscripción (Museo Ruiz de Luna. 1910) (p. 245)
- Foto 199.0 (detalle). Inscripción (Museo Ruiz de Luna. 1910) (p. 245)
- Foto 200. Panel indio n ° 32305 (Museo Ruiz de Luna. 1571) (p. 246)
- Foto 201. Retrato de Juan Ruiz de Luna n ° 17311 (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 247)
- Foto 202. Cacerías n ° 19113 (Museo Ruiz de Luna. 1960) (p. 247)
- Foto 202 (detalle 1). Cacerías n ° 19113 (Museo Ruiz de Luna. 1960) (p. 248)
- Foto 202 (detalle 2). Cacerías n ° 19113 (Museo Ruiz de Luna. 1960) (p. 248)
- Foto 202 (detalle 3). Cacerías n ° 19113 (Museo Ruiz de Luna. 1960) (p. 248)
- Foto 202 (detalle 4). Cacerías n ° 19113 (Museo Ruiz de Luna. 1960) (p. 248)
- Foto 202 (detalle 5). Cacerías n ° 19113 (Museo Ruiz de Luna. 1960) (p. 248)
- Foto 202 (detalle 6). Cacerías n ° 19113 (Museo Ruiz de Luna. 1960) (p. 248)
- Foto 203. Marca registrada s/n ° (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 249)

- Foto 204. Portada de alfar de Ruiz de Luna nº 19106 (Museo Ruiz de Luna. 1914) (p. 250)
- Foto 204 (detalle 1). Portada de alfar de Ruiz de Luna nº 19106 (Museo Ruiz de Luna. 1914) (p. 251)
- Foto 204 (detalle 2). Portada de alfar de Ruiz de Luna nº 19106 (Museo Ruiz de Luna. 1914) (p. 251)
- Foto 205 (detalle 0). Portada de la Trinidad. (Museo Ruiz de Luna. 1ª XX) (p. 251)
- Foto 205 (detalle 1). Tondo de guerrero con casco. Gral. F.T.3 (Museo Ruiz de Luna. 1ª XX) (p. 251)
- Foto 205 (detalle 2.) Tondo de guerrero con casco (Museo Ruiz de Luna. 1ª XX) (p. 251)
- Foto 205 (detalle 3). Tondo de guerrero con casco (Museo Ruiz de Luna. 1ª XX) (p. 251)
- Foto 205 (detalle 4). Angelote con cabeza humana (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 252)
- Foto 205 (detalle 5). Mascarón (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 252)
- Foto 205 (detalle 6). Dos volutas (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 253)
- Foto 206. Caserío de Vicuña 1 (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 255)
- Foto 206 (detalle). Caserío de Vicuña 1 (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 255)
- Foto 207. Caserío de Vicuña 2 (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 255)
- Foto 207 (detalle). Caserío de Vicuña 2 (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 255)
- Foto 208. Caserío de Vicuña 3 (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 255)
- Foto 208 (detalle). Caserío de Vicuña 3. (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 255)
- Foto 209. Caserío de Vicuña 4 (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 255)
- Foto 209 (detalle 1). Caserío de Vicuña 4 (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 255)
- Foto 209 (detalle 2). Caserío de Vicuña 4 (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 255)
- Foto 210. Caserío de Vicuña 5 (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 256)
- Foto 210 (detalle 1). Caserío de Vicuña 5 (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 256)
- Foto 210 (detalle 2). Caserío de Vicuña 5 (Irún) (Museo Ruiz de Luna. 1913) (p. 255)
- Foto 210 a. Puerta Norte Basílica del Prado. Siglo XVI. (p. 256)
- Foto 211 0. Iglesia de Noez. Toledo (Ruiz de Luna. 1924) (p. 256)
- Foto 211. Escalera de Gálvez. Panel A (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 258)
- Foto 211 (detalle). Escalera de Gálvez. Panel A (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 258)
- Foto 212. Escalera de Gálvez. Panel B (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 258)
- Foto 212 (detalle). Escalera de Gálvez. Panel B (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 258)
- Foto 213. Escalera de Gálvez. Panel C (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 258)
- Foto 213 (detalle). Escalera de Gálvez. Panel C (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 258)
- Foto 214. Escalera de Gálvez. Panel E (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 259)
- Foto 214 (detalle 1). Escalera de Gálvez. Panel E (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 259)
- Foto 214 (detalle 2). Escalera de Gálvez. Panel E (Museo Ruiz de Luna. XX) (p. 259)
- Foto 215. Rostro de Virgen nº 19328 (Museo Ruiz de Luna. ¿XVIII?) (p. 259)
- Foto 216.1. Pasión nº 19322 (Museo Ruiz de Luna. ¿XVIII?) (p. 260)
- Foto 216.2. Pasión nº 19322 (Museo Ruiz de Luna. ¿XVIII?) (p. 260)
- Foto 217. Virgen nº 19525 (Museo Ruiz de Luna. XVII) (p. 260)
- Foto 218. Calavera s/n (Museo Ruiz de Luna. ¿XVIII?) (p. 260)
- Foto 219. Cabeza Santo franciscano nº 19323 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 260)
- Foto 220. Ángel nº 19325 (Museo Ruiz de Luna. ¿XVIII?) (p. 260)
- Foto 221. Ángel nº 19326 (Museo Ruiz de Luna. ¿XVIII?) (p. 260)
- Foto 222. Querubín nº 19330 (Museo Ruiz de Luna. XVI- XVII) (p. 261)
- Foto 223. Máscara nº 19412 (Museo Ruiz de Luna. XVI- XVII) (p. 261)
- Foto 224. Alizar nº 32033 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 262)

- Foto 225.1. Joven n ° 3291 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 262)  
Foto 225.2. Chica joven n ° 3291 (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 262)  
Foto 226. Mano derecha n ° 2994 (Museo Ruiz de Luna. XIX-XX) (p. 262)  
Foto 227. Dos azulejos de “indios” n ° 19279 (Museo Ruiz de Luna. XVI-XVII) (p. 263)  
Foto 228. Doce azulejos de trajes típicos s/n ° (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 263)  
Foto 228.1. Campesina s/n ° (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 264)  
Foto 228.2. Mago s/n° (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 264)  
Foto 228.3. Cazador s/n ° (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 264)  
Foto 228.4. Mujer s/n ° (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 264)  
Foto 228.5. Hombre s/n ° (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 264)  
Foto 228.6. Hombre sentado s/n ° (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 264)  
Foto 228.7. Moza s/n ° (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 264)  
Foto 228.8. Joven desnudo s/n ° (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 264)  
Foto 228.9. Anciano s/n ° (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 264)  
Foto 228.10. Cazador con dardo (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 264)  
Foto 228.11. Hombre con capa (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 264)  
Foto 228.12. Cazador (Museo Ruiz de Luna. XVIII) (p. 265)

## 11. REPERTORIO GRÁFICO

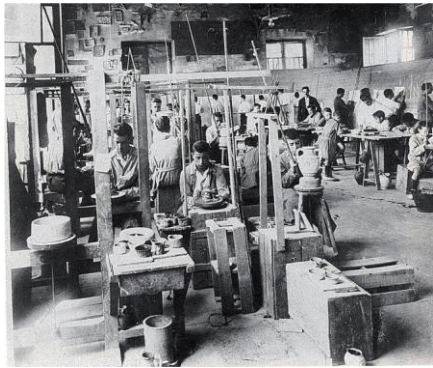


foto 1



foto 2



foto 2.a



foto 3.1



foto 3.2



foto.3.3



foto 3.4



foto 3.5





foto 3.6



foto 3.7



foto 3.8

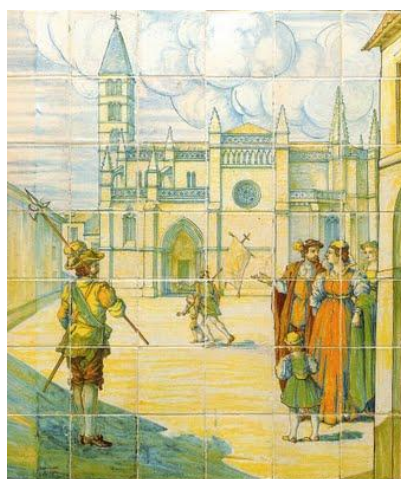


foto 3.9



foto 3.10

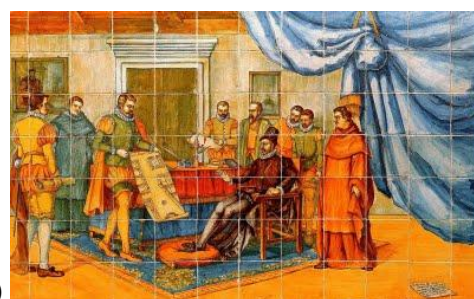


foto 3.11





foto 3.12

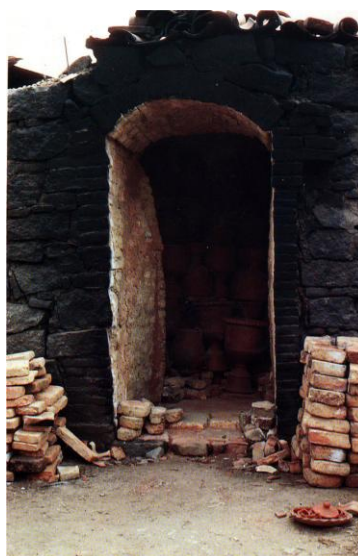


foto 4



foto 5.0

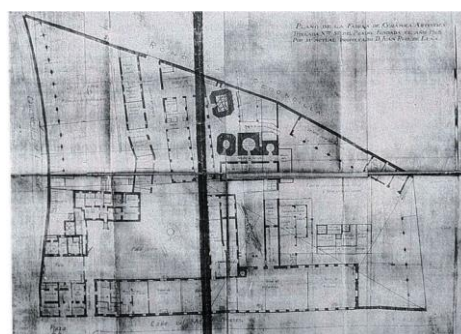


foto 5.1

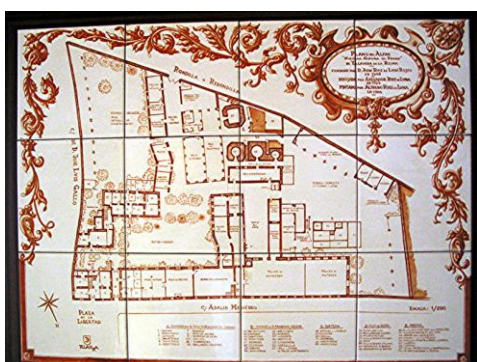


foto 5.2



foto 6



foto 7



foto 8



foto 9



foto 10

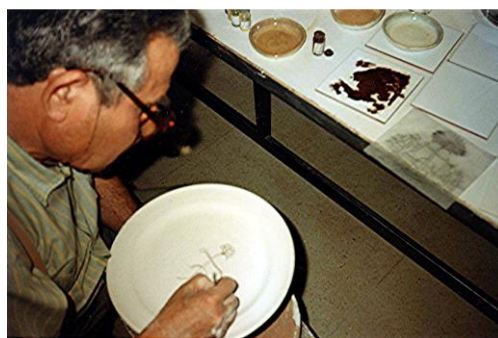


foto 11



foto 12



foto 13

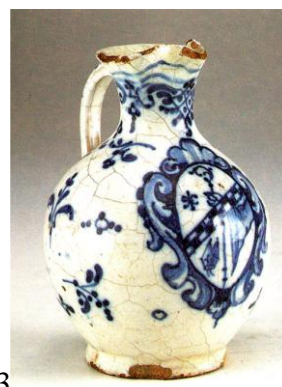


foto 14





foto 15



foto 16



foto 17

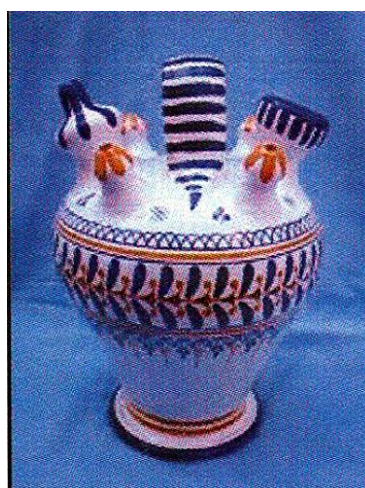


foto 18



foto 19



foto 20



foto 21



foto 22



foto 23



foto 24



foto 25

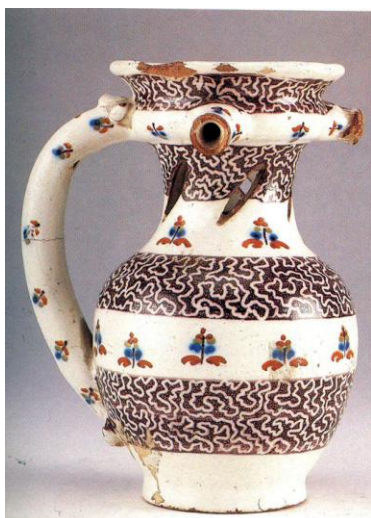


foto 26



foto 27





foto 28



foto 29



foto 30



foto 31



foto 32



foto 33



foto 34



foto 35



foto 36

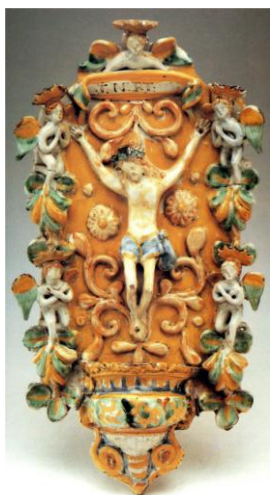


foto 37



foto 38



foto 39



foto40



foto 41





foto 42.0



foto 42.1



foto 42.2



foto 42.3

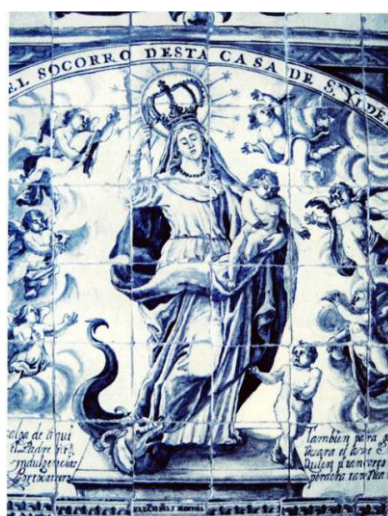


foto 42.4



foto 43





foto 44



foto 45



foto 46



foto 47



foto 48



foto 49





foto 50



foto 51



foto 52



foto 53

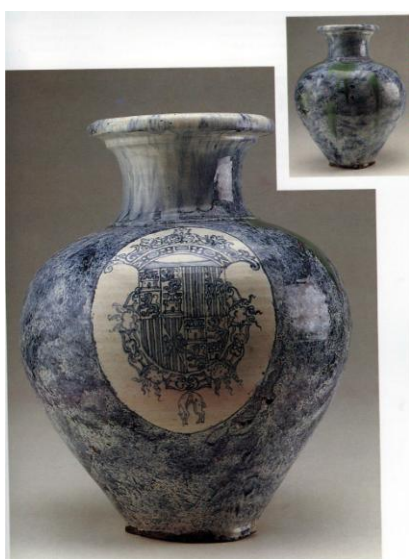


foto 54



foto 55





foto 56



foto 57



foto 58



foto 59



foto 60



foto 61



foto 62 .1



foto 62.0

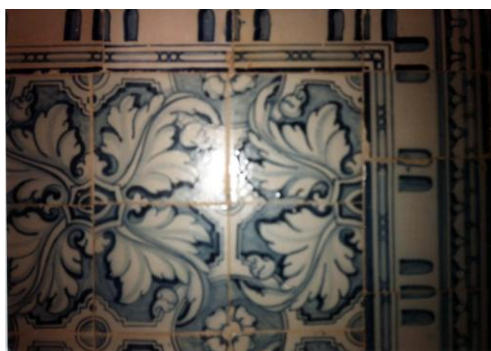


foto 63



foto 64



foto 64.1

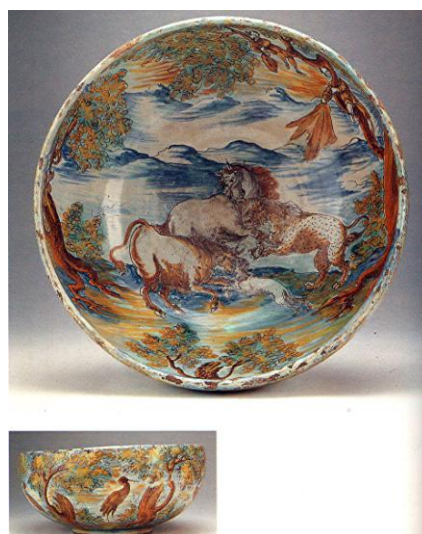


foto 65





foto 66



foto 67



foto 68



foto 69



foto 70



foto 70.1



foto 71

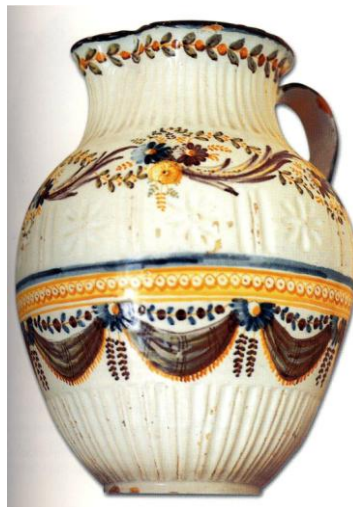


foto 72



foto 73



foto 74



foto 75



foto 76





foto 77



foto 78



foto 79



foto 79.1



foto 80



foto 81

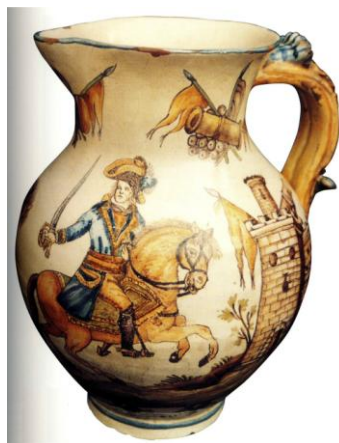


foto 82



foto 83



foto 83.1



foto 83.2





foto 84



foto 85



foto 86



foto 87



foto 88

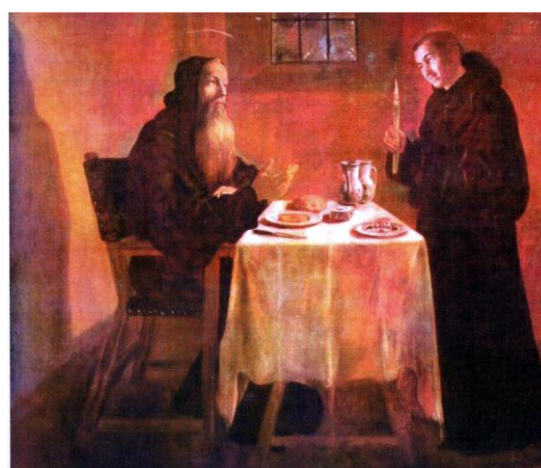


foto 89





foto 90

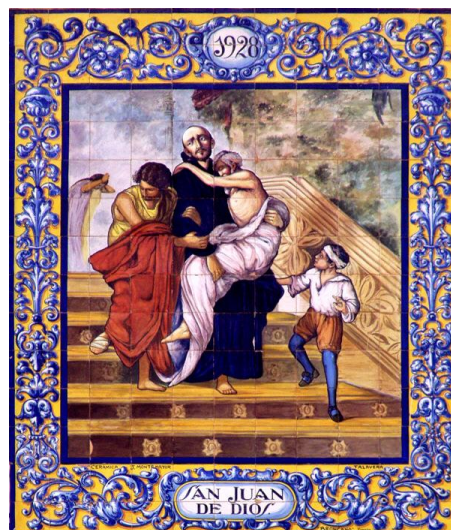


foto 90.1



foto 91.1



foto 91.2





foto 91.3



foto 92



foto 92.1



foto 93





foto 94



foto 95



foto 95.1 (detalle)



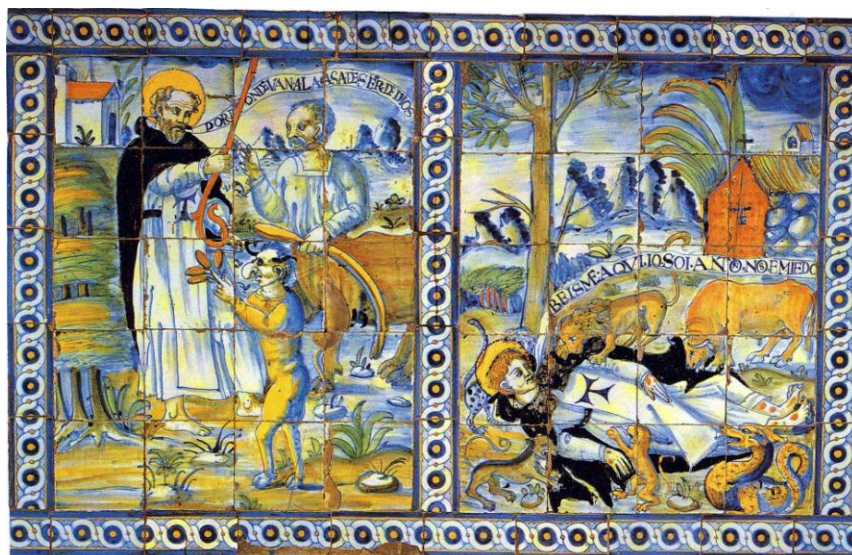


foto 96

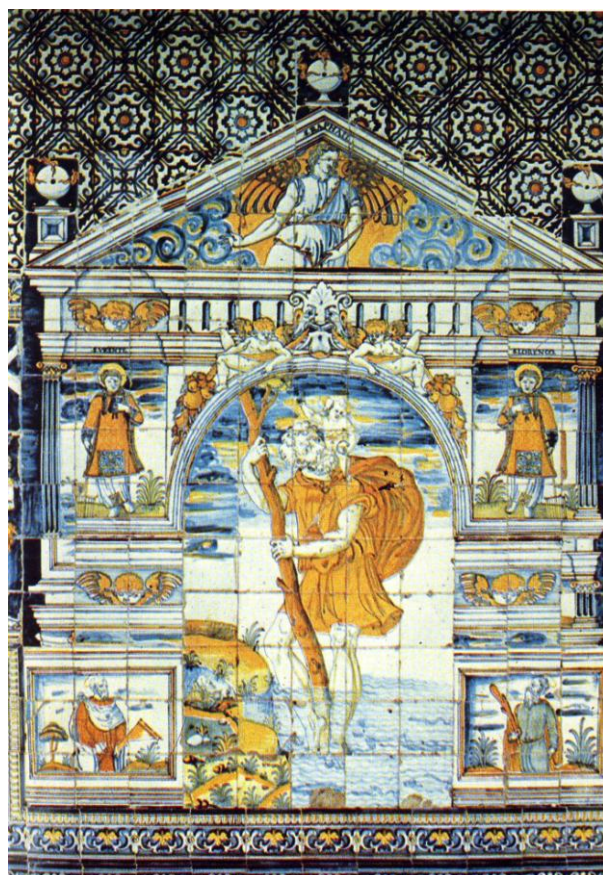


foto 97



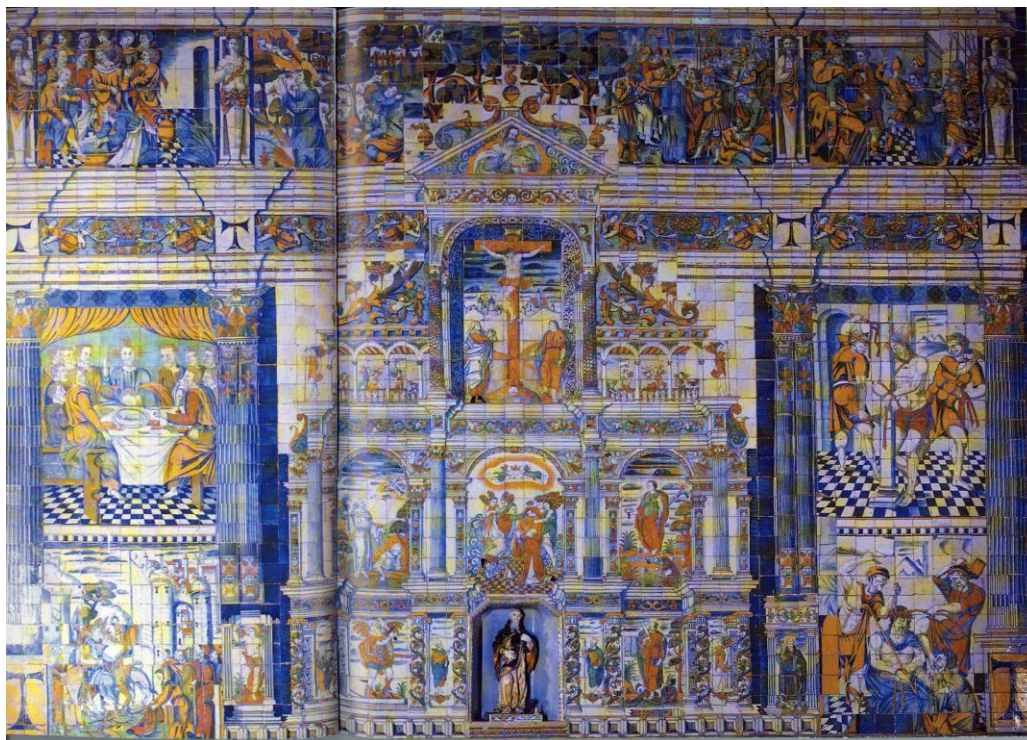


foto 98



foto 99



foto 100





foto 101

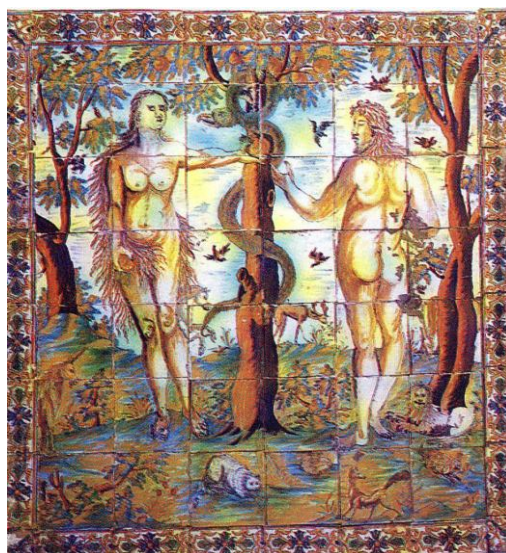


foto 102



foto 103

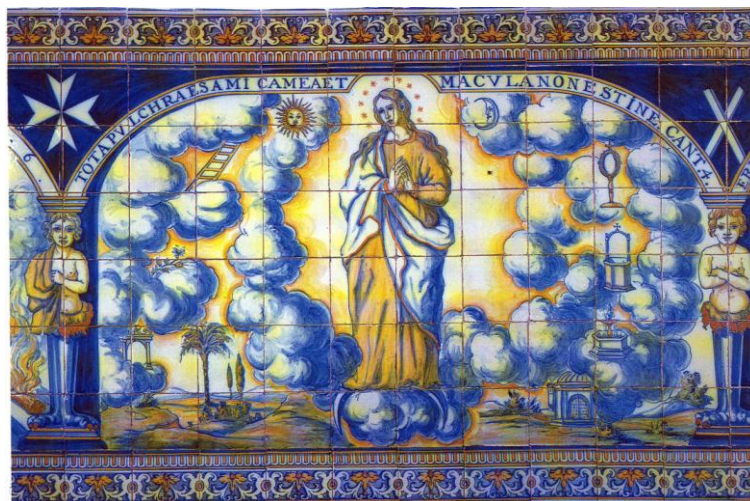


foto 104



foto 105





foto 106

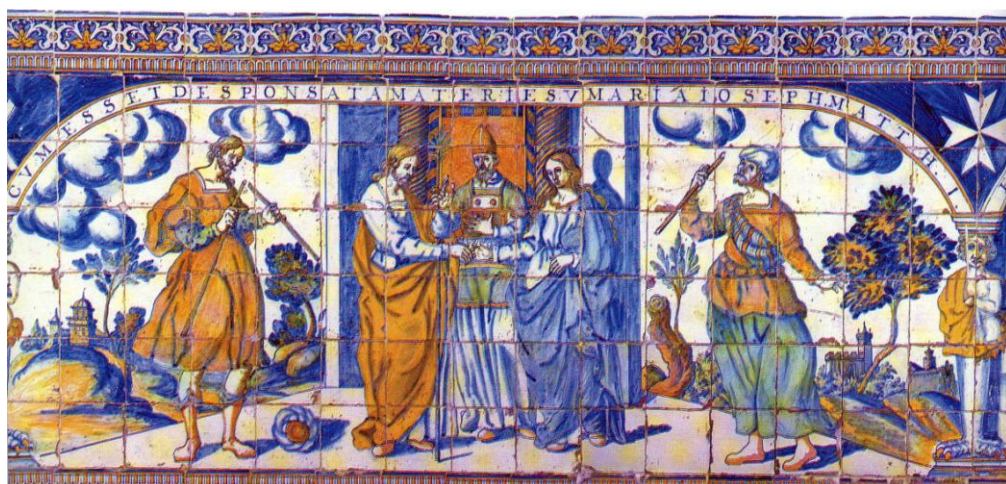


foto 107



foto 108





foto 109



foto 109.1



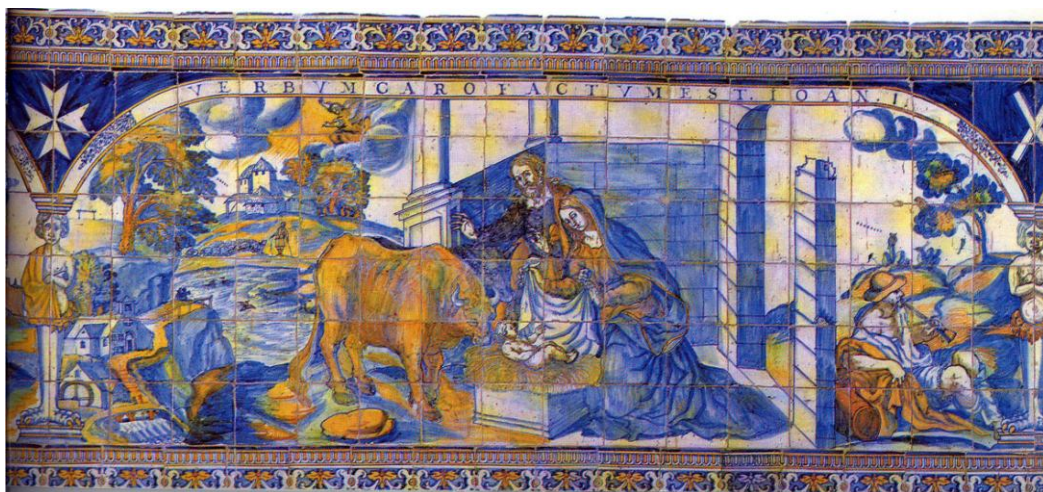


foto 110



foto 110.1



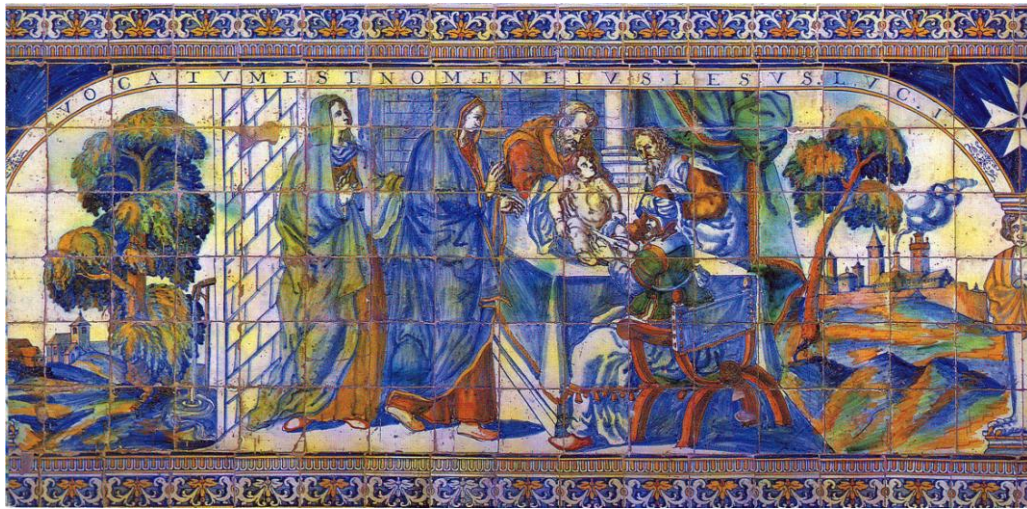


foto 111



foto 111.1





foto 112

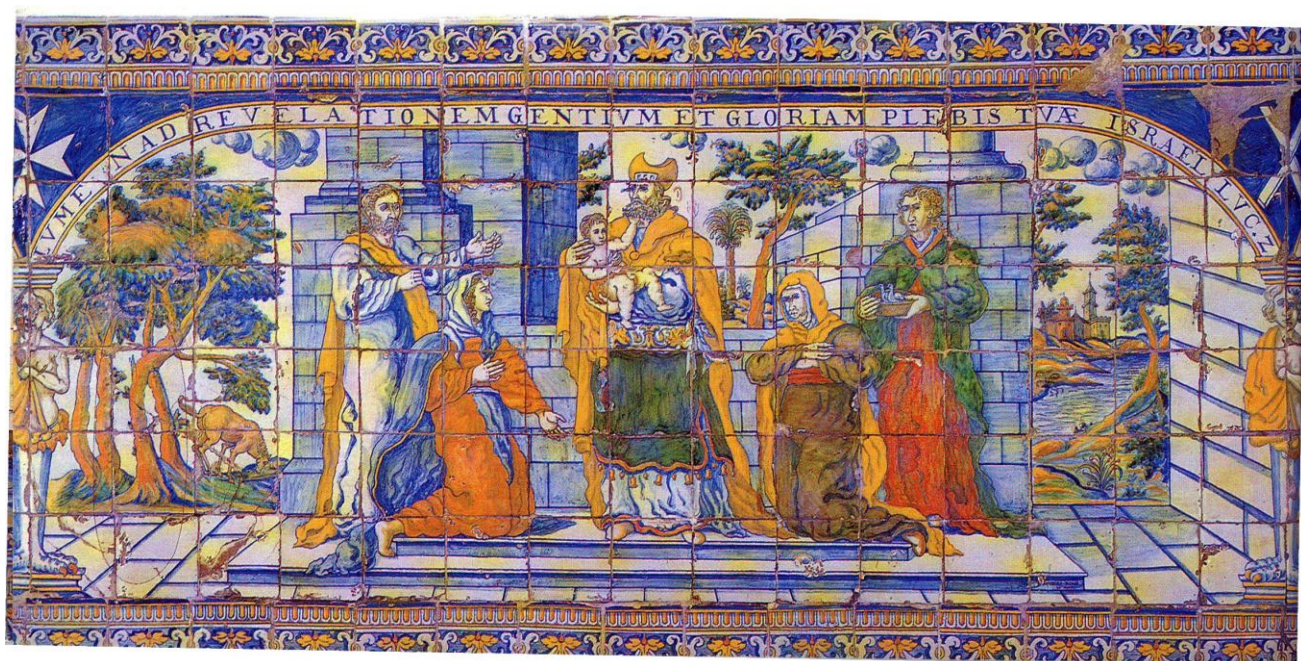


foto 113





foto 114



foto 114.1



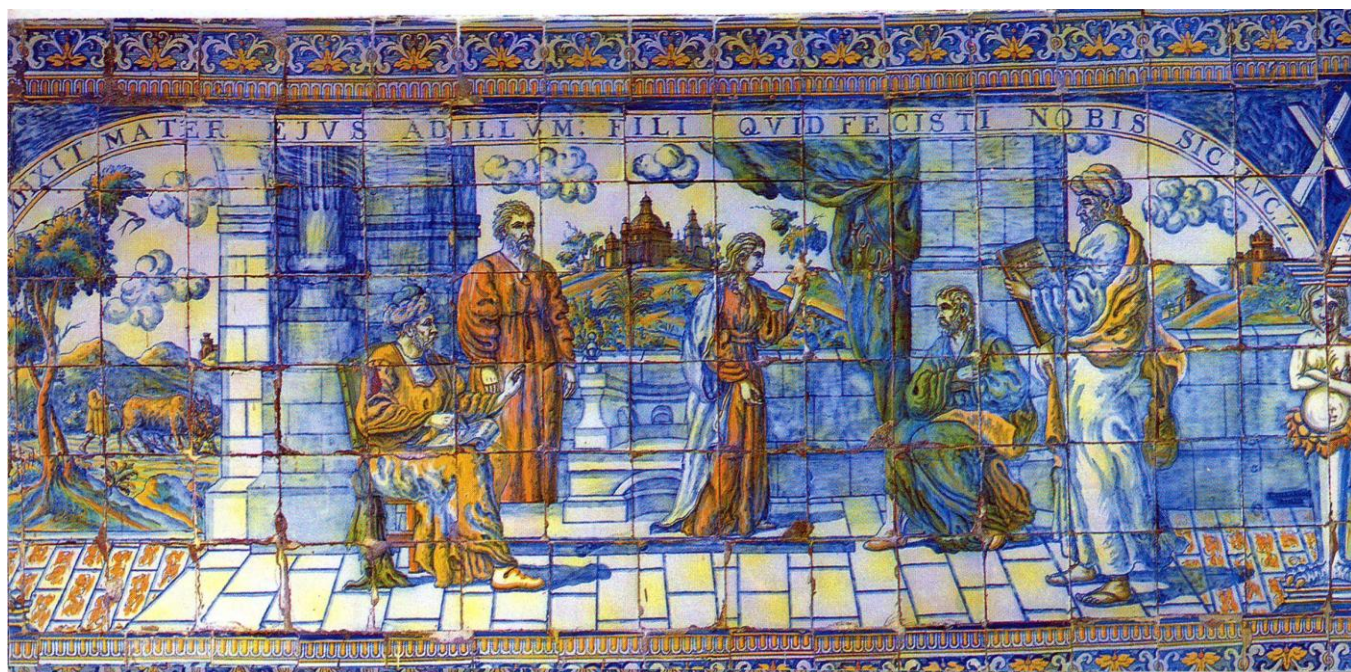


foto 115



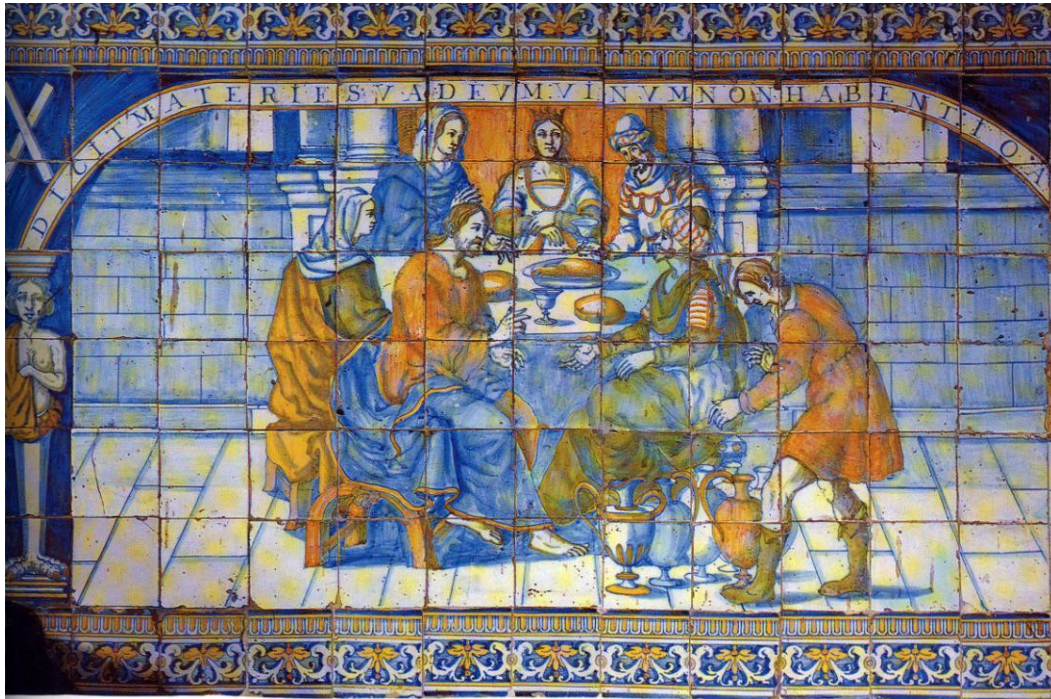


foto 116



foto 116.1





foto 117

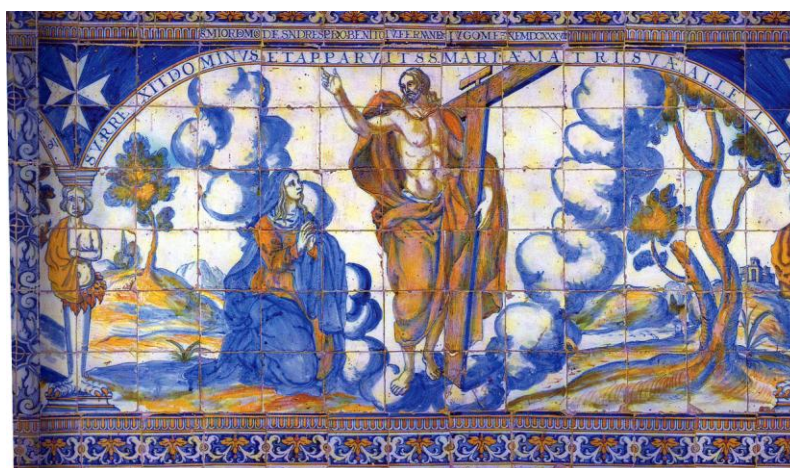


foto 118



foto 119





foto 120



foto 120.a



foto 122



foto 123



foto 124



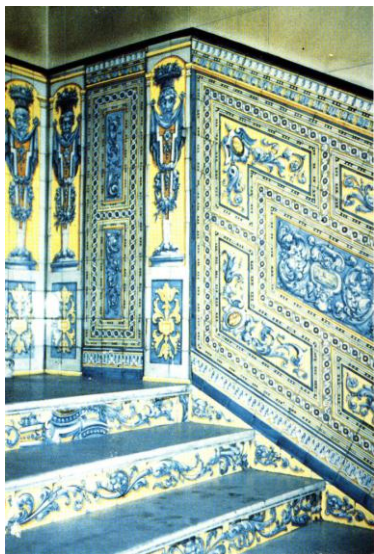


foto 125



foto 126

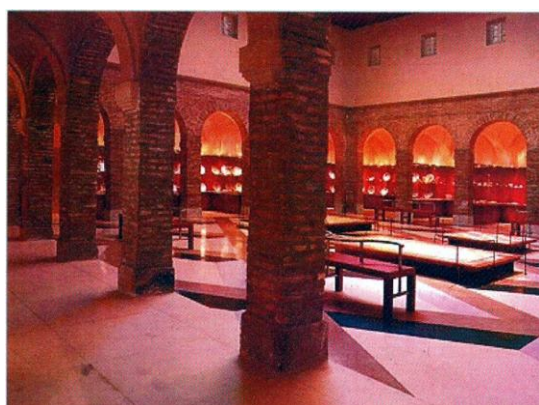


foto 127



foto 128



foto 129

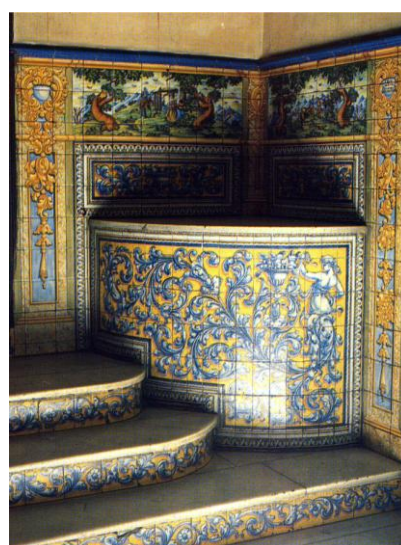


foto 130



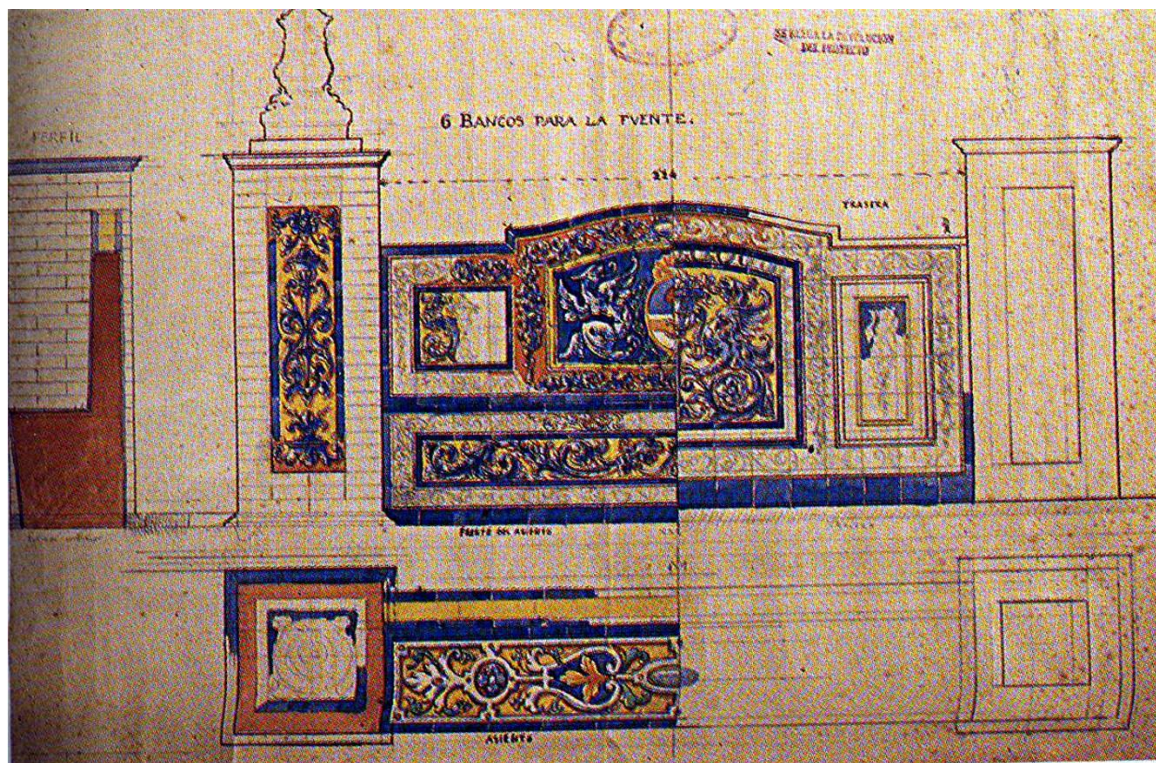


foto 131



foto 132



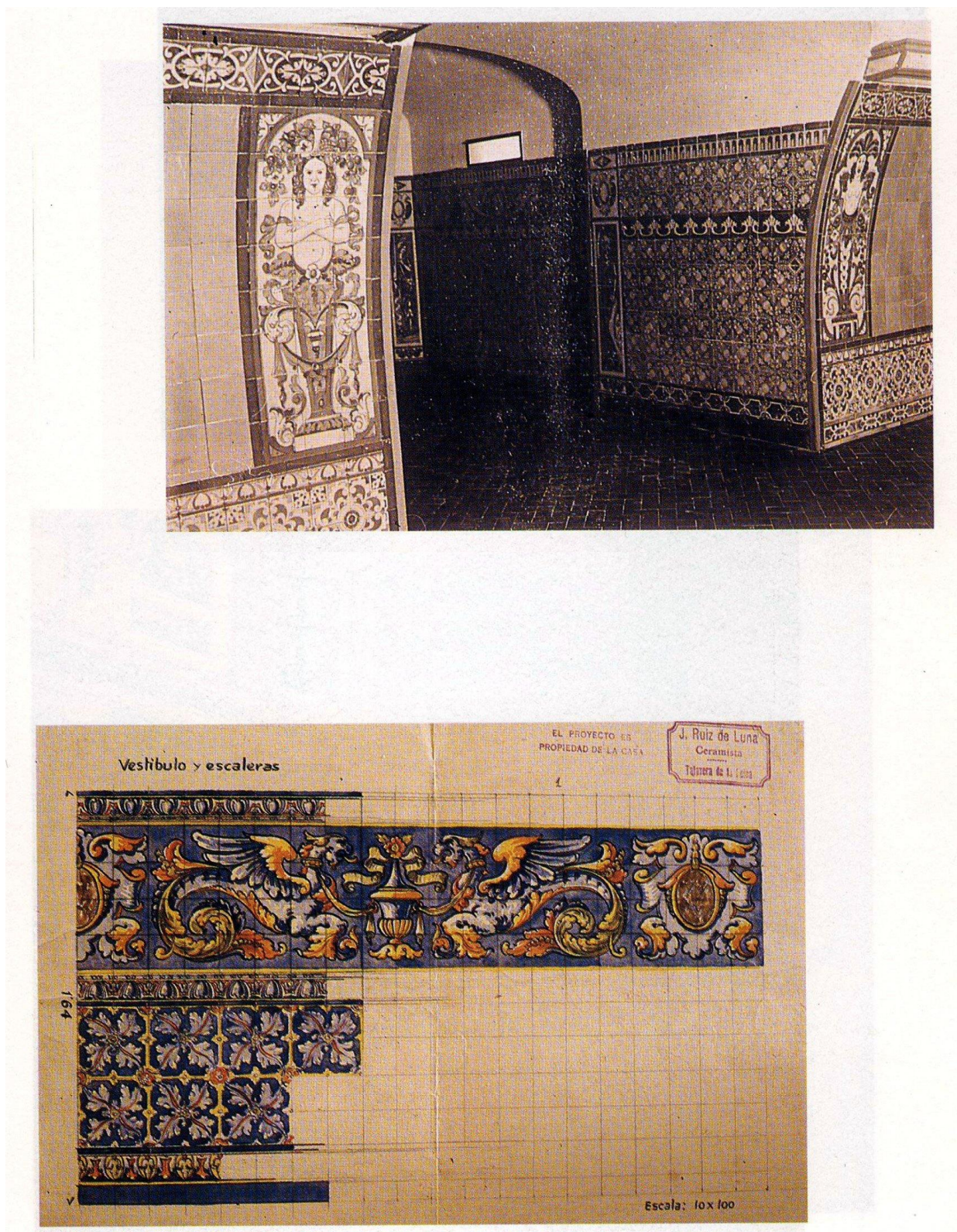


foto 133





foto 133.1





foto 134

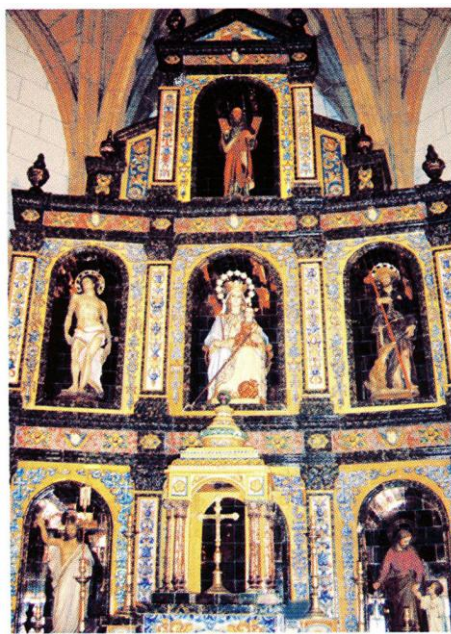


foto 135



foto 136



foto 137





foto 138. nº 4501



foto 139. nº 4513



foto 140. nº 3685



foto 140.a





foto 141. n° 4511



foto 142. n° 4509



foto 143. n° 3073



foto 144. s/n°



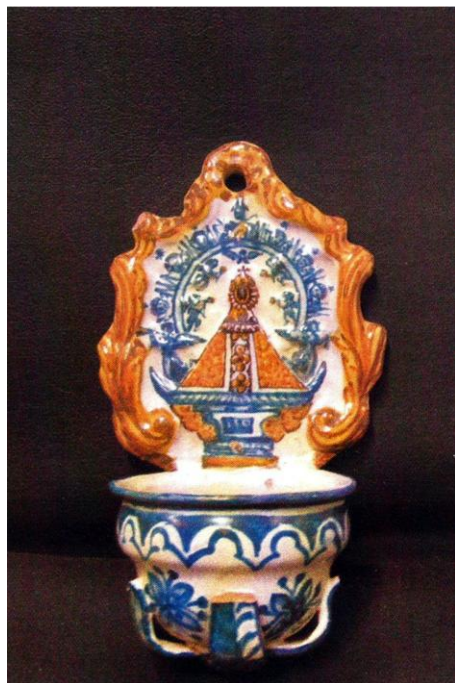


foto 145. nº 4518



foto 146. nº 3118



foto 147. nº 4038



foto 148. nº 4254



foto 149. nº 4514





foto 150. nº 4500



foto 151. nº 4521



foto 152. nº 19107



foto 153. (detalle 1). nº 20882



foto 154. nº 3712



foto 155 nº 4210



foto 155.x



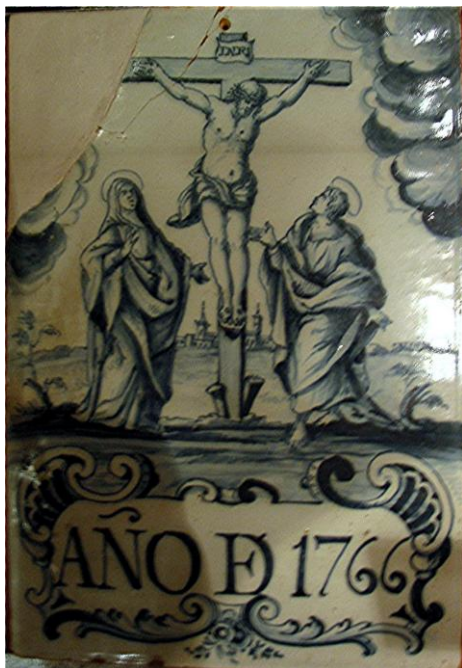


foto 156. nº 4512.1



foto 157. (detalle 1) sin nº



foto 157 sin nº





foto 158 nº 3433



foto 158. (detalle 1). nº 3433



foto 158. (detalle 2). nº 3433



foto 158. (detalle 3). nº 3433





foto 159. sin nº



foto 160. nº 4211



foto 160.a



foto 161. nº 4035



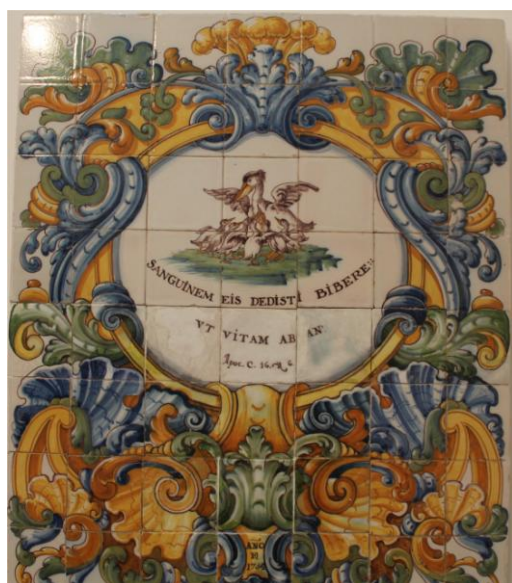


foto 162 nº 3645



foto 162. (detalle 1). nº 3645



foto 162. (detalle 2) nº 3645



foto 163. nº 3088



foto 163.a



foto 164. nº 4531



foto 165. nº 4502



foto 166. nº 4217



foto 166.a





foto 167. nº 4506



foto 168. nº 4702



foto 168.a



foto 169.



foto 169.1



foto 170. nº 4515



foto 171. nº 4505



foto 172 nº 3713





foto 172 n° 3713



foto 172.a



foto 173. n° 3432



foto 173.1



foto 173.2



foto 173.3





foto 174. nº 4018



foto 175. nº 4527



foto 176 nº 3980



foto 176. (detalle 1). nº 3980



foto 176. (detalle 2). nº 3980





foto 177 . nº 4243



foto 177.1



foto 177.2



foto 178. nº 2962





foto 179 . nº 13578



foto 179 (detalle 3). nº 13578



foto 179 (detalle 4). nº 13578



foto 179 (detalle 5). nº 13578





foto 180. n° 3501



foto 181 n° 5096



foto 181 0

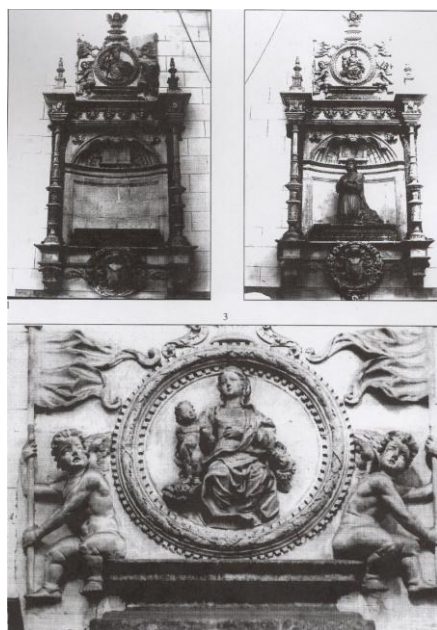


foto 181. (detalle 1). n° 5096

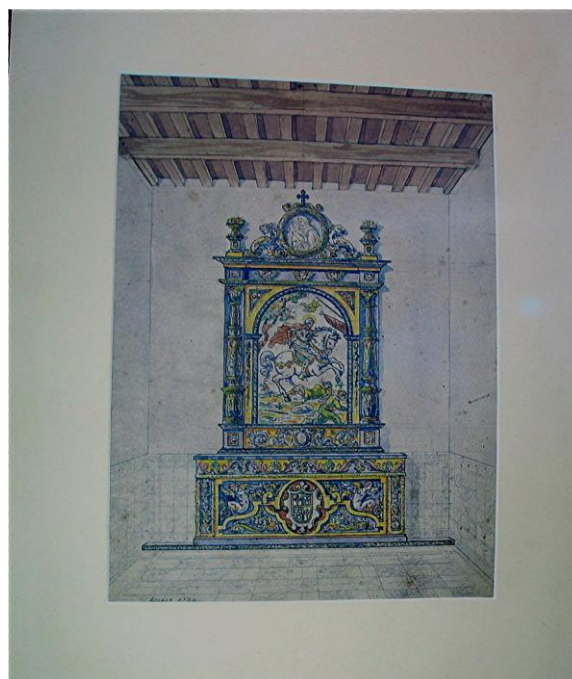


foto 181. (detalle 2). n° 5096





foto 181. (detalle 3). nº 5096



foto 181. (detalle 4). nº 5096



foto 181. (detalle 5). nº 5096



foto 181. (detalle 6). nº 5096



foto 181. (detalle 7). nº 5096



foto 181. 1





foto 182. nº 9116



foto 182.a



foto 183 . nº3328



foto 183.a





foto 184 . nº 3329

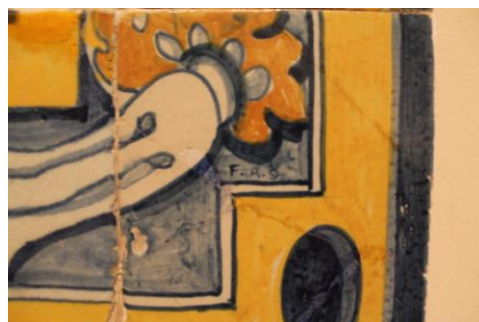


foto 184. (detalle 1) nº 3329



foto 184. (detalle 2) nº 3329



foto 184 (detalle 3) nº 3329



foto 184. (detalle 4). nº 3329



foto 184.a



foto 185 . nº 3832



foto 185. (detalle). nº 3832



foto 186. nº 19108



foto 186.a





foto 187. nº 18215



foto 188. nº 3293

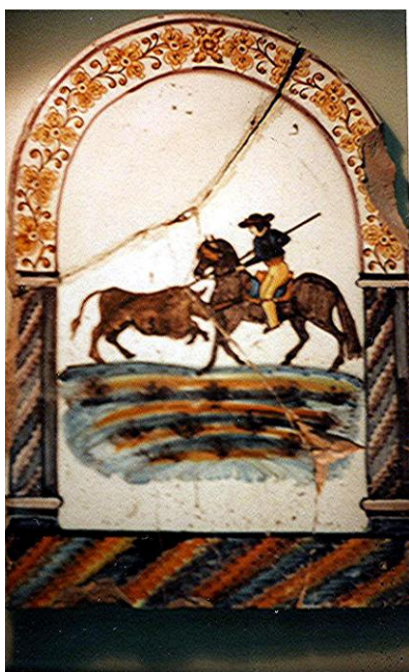


foto 189. nº 3189



foto 190. nº 3072



foto 191.

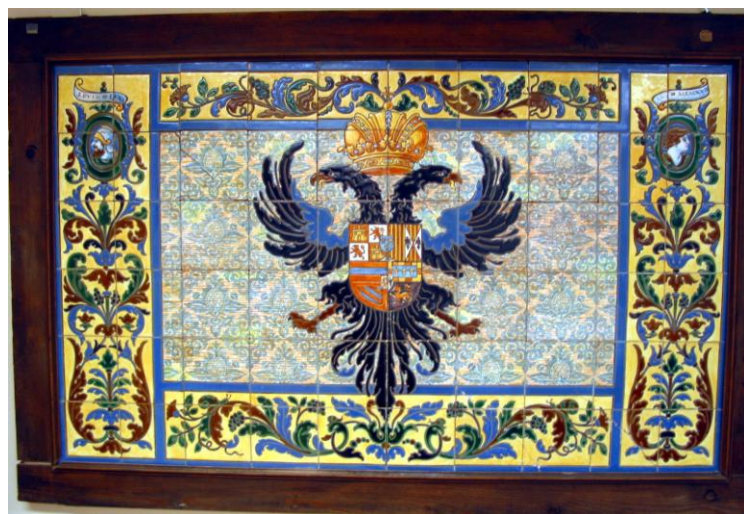


foto 192 . nº 19112



foto 192. (detalle 1). nº19112



foto 192. (detalle 2). nº 19112



foto 192. (detalle 2). nº 19112





foto 194. nº 3322



foto 195. nº 3324

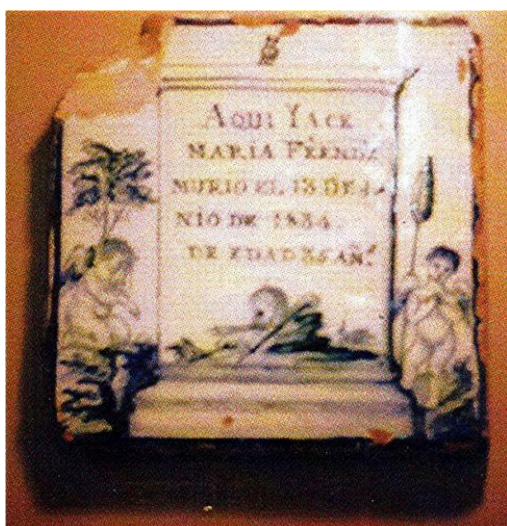


foto 196. nº 3325



foto 197 c. cerámico Aso 4



foto 198. sn.01





foto 199.0



foto 199.detalle



foto 200. nº 32305



foto 201. nº 17311





foto 202 . n° 19113



foto 202. (detalle 1)



foto 202. (detalle 2).



foto 202. (detalle 3)



foto 202. (detalle 4)



foto 202. (detalle 5).



foto 202. (detalle 6).





foto 203. nº sn.1

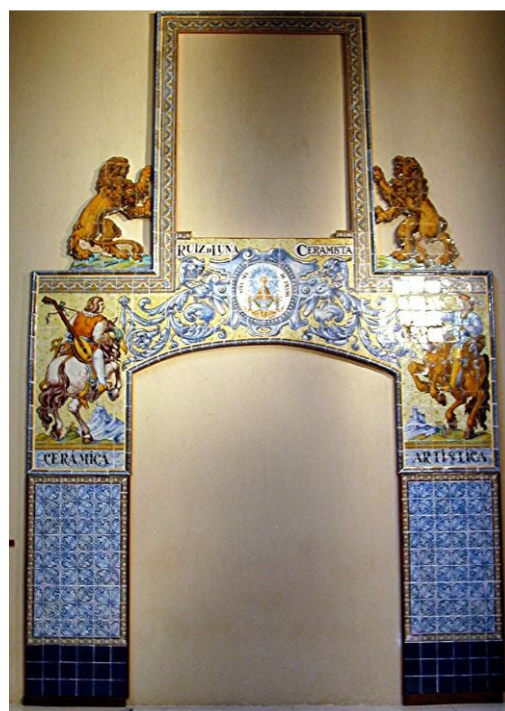


foto 204. nº 19106



foto 204. (detalle 1). Sn nº



foto 204. (detalle 2). Sn nº





foto 205. (detalle 0)



foto 205. (detalle 1) nº gral.ft3



foto 205. (detalle 2). nº gral.ft3





foto 205. (detalle 3). nº gral.ft3



foto 205. (detalle 4). Iglesia Trinidad 1.



foto 205. (detalle 5). Iglesia trinidad.2

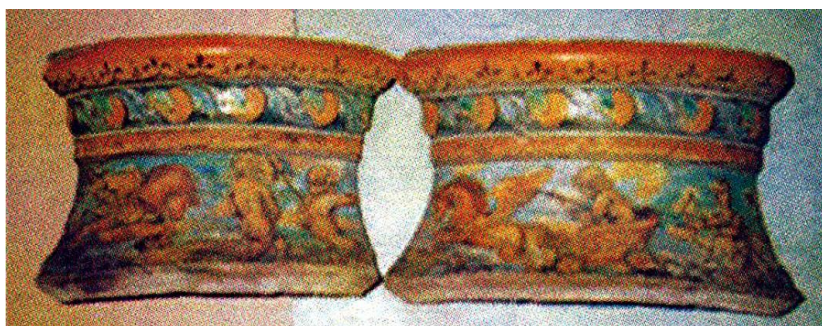


foto 205. (detalle 6). Iglesia trinidad.3





foto 206 . Caserío de Vicuña 1

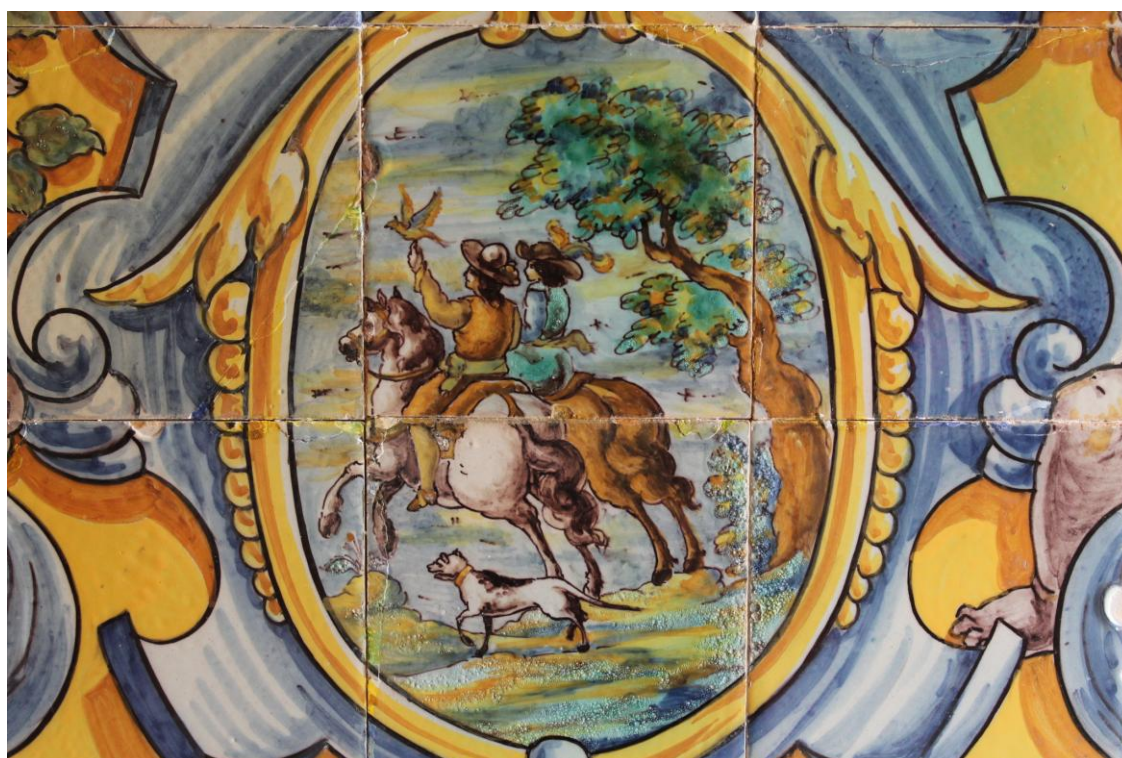


foto 206. (detalle 1)





foto 207 . Caserio de Vicuña 2



foto 207. (detalle 1)





foto 208 . Caserio de Vicuña 3



foto 208. (detalle 1)





foto 209 . Caserio de Vicuña. 4



foto 209. (detalle 1)



foto 209. (detalle 2)





foto 210 . Caserio de Vicuña 5



foto 210. (detalle 1)



foto 210. (detalle 2)



foto 210.a



foto 211 0





foto 211 Escalera de Galvez. Panel A



foto 211. (detalle)





foto 212 Escalera de Galvez. Panel B



foto 212. (detalle)





foto 213 Escalera de Galvez. Panel C



foto 213. (detalle 1)





foto 214 Escalera de Galvez. Panel E



foto 214 (detalle 1)



foto 214 (detalle 2)





foto 215. nº 19328



foto 216.1 nº 19322



foto 216.2 nº 19322



foto 217. nº 19525



foto 218. sin nº



foto 219. nº 19323





foto 220. nº 19325



foto 221. nº 19326



foto 222. nº 19330



foto 223. nº 19412



foto 224. nº 32033





foto 225.1. nº 3291



foto 225.2 nº 3291



foto 226. nº 2994



foto 227 nº 19279



foto 228 s/nº





foto 228.1 s/nº



foto 228.2 s/nº



foto 228.3 s/nº



foto 228.4 s/nº



foto 228.5 s/nº



foto 228.6 s/nº



foto 228.7 s/nº



foto 228.8 s/nº



foto 228.9 s/nº



foto 228.10 s/nº



foto 228.11 s/nº



foto 228.12 s/nº



## **THESIS ABSTRACT**

Technical and aesthetical aspects of Talavera de la Reina pottery. Iconographic resources.

## **INTRODUCTION**

The artistic quality of the pottery is what triggered off my interest in this study, and particularly in the tiling, as I have seen there are no serious studies on this subject and specially concerning to easel paintings. For the development of my thesis I have chosen one of the most relevant centers in Spain and Europe; Talavera de la Reina. I have focused on the Museum Ruiz de Luna and its magnificent collection, considered the most significant and complete one in Spain.

The research deepens on certain general aspects: understanding the origins of ceramics in Talavera de la Reina and the different stages of its development; expansion and influence in other types of ceramics, the formation of collections, the organization of pottery workshops and the identification of customers according to the purchase of different products. These themes are developed in the first two chapters

Chapter 3 is devoted to the technical and aesthetic analysis of ceramic works, the use of different raw materials, technical implementation and specific techniques. We will also mention the work of well-known artists in Talavera de la Reina, as the works in the Basilica of “Nuestra Señora del Prado” where tiles from the sixteenth to the twentieth century can be admired, and whose study will help to understand better our thesis.

Chapter 4 presents the current artistic trends and their influence on the evolution and status of these ceramics and the possibilities of renewal. Finally, in Chapter 5 we will analyze the history of the institution and the Ruiz de Luna family dating from the nineteenth century, emphasizing the importance of their work in the recognition and consolidation of Talavera pottery. Lastly, it will be set a comparative iconographic study of the works of Talavera tiles from the Museo de Luna Ruiz with painting because of their similar format, where the main theme is the human figure. It will be demonstrated that they both share similarities because of common sources of inspiration.

My work begins parallel to the start of the construction of the museum in 1982. Thus, the first study of the pieces began in rooms closed to the public, and then continued in the halls of the Museum opened since 1996.

## **HYPOTHESIS AND OBJECTIVES**

We start off with the hypothesis that ceramics is a well different artistic manifestation, inspired by engravings or drawings, and still preserving its original aim, while showing evolutions influenced by other artistic manifestations. With the investigation research of a

comparative study of pieces from Talavera of the museum Ruiz de Luna, we will see there are certain historical data and characteristics of these pieces that allow us to draw a conclusion from the aesthetical, cultural and plastic perspectives. Among other things we will see a schematic and naïve vision of the iconographic motives and a color so typical from Talavera, that we will see it has its own and unique characteristics.

The main aim of this Project of doctoral research is to get to a deep knowledge of the processes of artistic creation using the iconographic and aesthetic analysis of the human figure that appears in the ceramics of Talavera de la Reina, and more specifically in the tiling works of the Museum Ruiz de Luna.

In addition it is settled:

To know the historic and technological development of the ceramics from Talavera de la Reina affecting not only the motives in the compositions and series, but also the manufacture processes and techniques.

To reveal the ceramic artists who worked in Talavera de la Reina, and if not there, in the pottery workshops where the pieces under study were made.

To study in depth the work done by the ceramist Juan Ruiz de Luna and his offspring.

To introduce the Museum Ruiz de Luna and its most significant collections analyzing its iconography as well as to compare the pieces in here with similar ones kept in other collections and museums.

To analyze in depth the ceramics decorating the Prado Hermitage in Talavera de la Reina as a fundamental source of analysis for my study .

To establish parallelism between the easel painting and ceramics through the study of the iconography and its sources.

To analyze the condition of parts and possible actions for proper storage and display.

To show pottery creation today, the influence of tradition and future perspectives.

## **METHODOLOGY**

To achieve the aforementioned objectives a methodology has been developed based in the collection and analysis of the human figure in the works of tiling, never done before. . The logical method, based on deductive and analytical functions, has been present throughout the research process; it has led me to understand the processes of manufacturing and decoration of this type of pottery ; besides placing it in its social and artistic context . The empirical method is based on observable facts that are specified in the direct study of the ceramic pieces , most of which come from the said Bautista museum. The chosen model for research has been the qualitative one that , in contrast to the quantitative model , arises from a more

reflective and explanatory look , analyzing the pieces in their environment and for the purpose they were made .

The methodology is interdisciplinary, since it includes the historical, sociological and stylistic study of the significant models, and it also includes a reference to how they are preserved

The research instruments used were several , first , there is a long process of documentation in archives, libraries and other institutions to obtain bibliographic data about the objects studied in Madrid Municipal Library , Talavera de la Reina and Toledo, in the National Library of Madrid, in the National Archives in Madrid , in the Municipal Archives of Talavera de la Reina, in the Provincial Archives of Toledo, in the Institute Valencia de Don Juan in Madrid, at the House of Culture of Talavera de la Reina, in the city of Talavera de la Reina, in Madrid Ceramics School and Talavera de la Reina, in the CSIF Madrid and in the MadridCentre of Ceramics and Glass.

There has also been an arduous and thorough study of Newspapers. We have reviewed various print media , newspapers and magazines such as Toledo, The Block, Magazines Arts and Crafts , ABC, Narria Leaf Monday , Goya , La Voz del Tajo, etc. . ; and documentation that remains in the factory " Nuestra Señora del Prado " in the Museum de Luna Ruiz ( sketches , signatures albums , photos , etc. . ) . The study is completed with oral testimonies of some descendants of Juan Ruiz de Luna , such as his grandson Alfredo , who died recently , and his son Francisco Arroyo , in addition to his granddaughter Paloma Arroyo and other less close relatives .

On the other hand, there is extensive fieldwork as visits to museums (National Museum of Decorative Arts , National Archaeological Museum , the Ethnographic Research Centre Heritage, etc.), visits to pottery workshops in Talavera de la Reina and Puente del Arzobispo, to ceramic collections and institutions related to the project; as well as, interviews with the curators of ceramics of different museums have also been held.

## **CONTENT**

It will be developed in five chapters

Chapter 1. GENERAL CONSIDERATIONS ON POTTERY. The Free Institution of Education at the end of the XIXth century will consider art and crafts as equals. The artist must innovate and renew the models from the past

Chapter 2. HISTORICAL CONSIDERATIONS .It is known that in Talavera pottery existed in the second century a.c. therefore, it has Roman and Arabic influences. During the Reconquest, with the Moorish tradition the pottery was used initially for domestic use , unlike the Muslim pottery generally used to decorate.

From the thirteenth to fifteenth centuries some techniques are developed : dry rope and artist. Since the early twentieth century with Platón Páramo studies have varied little in their dating based on centuries and series.

Also the investigator Alice Frothingham was the first one to discover how potters were inspired by Stradamus to decorate their pottery in the sixteenth century engravings.

The historical ceramic stages have been grouped in four:

First stage: Renaissance Talaveras (1550-1590).

Second stage: Mannerist Talaveras (1590-1660).

Third stage: Baroque Talaveras (1660-1750).

Fourth stage: Talaveras Alcoreñas (1750-1812).

In other parts within this chapter we will mention the collectors, the workshops, the pottery rules and the several customers of the ceramics in Talavera.

Chapter 3. TECHNO-AESTHETICS ANALYSIS .We will describe the materials, the mechanics of the job, their own techniques, the different types of volumetric forms, the tiling, their own recipes and the differences with other ceramics. Besides, this ceramics will be studied divided into topics and series, according to the colouring, the drawing and graphic processes and the painters. An in-depth analysis of the tiling in the Basilic “Nuestra Señora del Prado” will be done as well.

Chapter 4. CURRENT ARTISTIC TRENDS AND THEIR INFLUENCE ON THE EVOLUTION AND STATUS OF THESE CERAMICS.POSSIBILITIES OF RENEWAL. Nowadays aesthetics has become much more important than functionality making the production more tourist orientated with disregard of the local market. In the XXth century a Guarantee Label “Talavera Ceramics” has been created to avoid fake copies in other places. In the workshop “Ruiz de Luna” the first trade mark was registered in 1917 and would last till 1943. The shapes and the creative processes adapt themselves to the preindustrial models. Nowadays a historicist revision is taking place considering the Renaissance ceramic models together with the interest to recover the past and its traditions.

Chapter 5. HISTORY OF THE MUSEUM RUIZ DE LUNA. The Ruiz de Luna family created a private ceramic collection that was later purchased with public funds in 1963, and later in 1996 the present Museum was open. The “Ruiz de Luna Museum Friends” have contributed to its preservation and promotions since it was founded in 1993. To study its collection of tiles previous notes are taken to study the religious topics according to the Christian iconography. The classification of the tiling jobs in the Museum Ruiz de Luna is based upon the study and comparison of its religious and profane iconography with other representative works in the paintings and ceramics in the basilica, analyzing as well its present condition.

## CONCLUSIONS

In this paper it has been shown how important ceramics in Talavera de la Reina have been from the sixteenth century to present times. It is still nowadays one of the most representative and well valued ones with its fifteen decorative series and more than four centuries of production.



We have also studied the different materials, media and production techniques in Talavera pottery throughout its history, documenting and demonstrating its originality and artistic value as well as the innovations it brought about.

It has been highlighted the influence of the introduction of machinery in the production of ceramics and its consideration as art object.

Regarding the restoration of parts, nowadays there are different ways of fitting damaged parts, taking into account the history, technology and the characteristics of the tiles; on the other hand, it should be considered implementing preventive conservation measures that would avoid much of the damage.

We have also studied the different materials, ways and techniques of production of the ceramics in Talavera all along its history, documenting and highlighting its originality and artistic value, as well as the innovations that have been introduced.

### **Documentary and iconographic study**

A detailed study has been done on the history, the art and iconography of the different ceramic works, based on a methodology orientated to find documents related to the topic and pieces in different collections and museums.

Among the pieces in Talavera de Luna Ruiz Museum there are certain historical data or characteristics that have allowed us to establish relationships and draw some conclusions from the plastic point of view, as on cultural and aesthetic dimensions such as functionality, the theme, the origin, conservation, or aesthetic features.

There is a big amount of works with decorative function and a religious and cultural theme in opposition to those of civil order. One of the problems faced has been that it is common to find works unsigned and whose origin is unknown, making it very difficult to group them in times or trends and assigning them to possible authors.

The prevailing aesthetic traits are naivety while the scenarios are conventional and repetitive. Most of the figures are standing, showing full body in central position with a normally very primitive anatomy that makes the faces, hands and feet be represented on a single tile to avoid mismatches. There is static equilibrium, axial symmetry and great harmony. The compositions are based on the guidelines of a triangle and the visual direction and the weight of the work is directed normally following the looks or position of the attributes of the characters.

The adaptation of the traditional iconographic and devotional repertoire is a result of the assimilation of classical forms so complete that covers many different aspects of art: drawing, painting, modeling and sometimes engravings.

## **RESUMEN TESIS**

Técnica y estética de la cerámica de Talavera de la Reina. Recursos iconográficos.

## **INTRODUCCIÓN**

La cualidad artística de la cerámica es la que despertó mi interés en este estudio de tesis y la azulejería en particular al no haber sido objeto de estudios serios y relacionarse con la pintura de caballete. Acotando poco a poco y eligiendo uno de los centros de elaboración más importantes de España y Europa: Talavera de la Reina, me centré en el Museo Ruiz de Luna y su magnífica colección, debido a que se considera la más significativa y completa de España.

El proyecto de investigación plantea ciertos aspectos generales: conocer los orígenes de la cerámica de Talavera de la Reina y sus etapas de desarrollo, su expansión e influencia en otras cerámicas, la formación de las colecciones, la organización de los talleres alfareros con sus ordenanzas y la identificación de los clientes que compraban los distintos productos. Estos temas se desarrollan en los dos primeros capítulos.

El capítulo 3 se dedica a los análisis técnicos-estéticos de las obras cerámicas, en él se explican cuestiones que van desde las materias primas utilizadas al proceso de realización técnica hasta las recetas específicas. Se hace mención a los artistas reconocidos que trabajaron en Talavera de la Reina y se analizan las obras de la Basílica de “Nuestra Señora del Prado”. Aquí se pueden admirar obras de azulejería desde el siglo XVI hasta el XX y su estudio nos ayudará a comprender mejor nuestro trabajo de tesis.

El capítulo 4 expone las tendencias artísticas actuales y su influencia en la evolución y situación de estas cerámicas además de las posibilidades de renovación. Y finalmente, en el capítulo 5 se analiza la historia de la institución y de la de la familia Ruiz de Luna que data del siglo XIX poniendo de relieve la importancia de su labor en el reconocimiento y consolidación de la cerámica de Talavera. Por último, se realiza el estudio iconográfico comparativo de las obras de azulejería talaveranas del Museo Ruiz de Luna con el tema principal de la figura humana, debido a su formato similar al de la pintura intentando buscar similitudes que demuestren las fuentes de inspiración comunes.

Mi trabajo comienza paralelamente al inicio de las obras del Museo en 1982. De esta manera, primero se inició el estudio de las piezas en las salas cerradas al público, y después se continuó en las salas inauguradas del Museo a partir del año 1996.

Del trabajo de documentación en archivos y hemerotecas, así como del trabajo de campo, incluyo una serie de índices fundamentales para conocer el tema tratado. Artistas ceramistas, autores y/u obras que incorporan la cerámica, el censo actual de Talavera de la Reina, las colecciones de cerámica más destacadas, los estudiosos e investigadores que han tratado el tema; así como las fuentes y archivos, y museos y casas donde encontramos piezas significativas. Se incluye además la extensa bibliografía consultada, y un repertorio gráfico de las obras analizadas; estos materiales se completan con un cuadro que organiza las obras de manera sencilla y resumida permitiendo contrastar la información desde diferentes aspectos.

## **HIPÓTESIS Y OBJETIVOS**

Partimos de la hipótesis de que la cerámica es una manifestación artística diferenciada, inspirada en pinturas o en grabados y que conserva su finalidad original, aunque presenta un influjo evolutivo tomado de otras corrientes artísticas. Con el estudio de investigación comparativo de piezas talaveranas del Museo Ruiz de Luna conseguiremos ver que existen ciertos datos históricos o características propias de las piezas que han permitido establecer relaciones y sacar una serie de conclusiones desde el punto de vista plástico, cultural y estético. Entre otras, destacará la visión ingenua y esquemática de los motivos iconográficos y un colorido tan distintivo como el talaverano pudiendo afirmar que su idiosincrasia es única.

El objetivo fundamental del presente trabajo de investigación de tesis doctoral es el de llegar al conocimiento profundo de los procesos de creación artística utilizando el análisis iconográfico y estético de la figura humana representada en la cerámica de Talavera de la Reina y, en concreto, en las obras de azulejería del Museo Ruiz de Luna.

Además se plantea:

- Conocer el desarrollo histórico y tecnológico de las cerámicas de Talavera de la Reina que afecta, tanto a los motivos compositivos o series, como al proceso o técnica de fabricación.
- Dar a conocer a los artistas ceramistas que trabajaron en Talavera de la Reina, o en su defecto, en los talleres alfareros en los que se elaboraron las piezas estudiadas.
- Estudiar en profundidad el trabajo realizado por el ceramista Juan Ruiz de Luna y sus descendientes.
- Presentar el Museo Ruiz de Luna y sus colecciones más significativas analizando su iconografía; además de conocer y comparar las piezas relacionadas de nuestro tema con otras similares custodiadas en otras colecciones y museos.
- Analizar en profundidad las cerámicas que decoran la Ermita del Prado en Talavera de la Reina como fuente fundamental de análisis para mi estudio.
- Establecer paralelismos entre la pintura de caballete y la cerámica a través del análisis iconográfico y el estudio de las fuentes.
- Analizar el estado de conservación de las piezas y las posibles actuaciones para su correcto almacenaje y exposición.
- Mostrar la creación cerámica de la actualidad, la influencia de la tradición y las perspectivas de futuro.

## METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos descritos se ha desarrollado una metodología que permite recoger la información necesaria y analizar un aspecto no estudiado anteriormente, como es la figura humana en las obras de azulejería. El método lógico, basado en las funciones deductivas y de análisis, ha estado presente en todo el proceso de investigación; éste me ha permitido comprender los procesos de fabricación y decoración de este tipo de cerámica; además de ubicarla en su contexto social y artístico. El método empírico está basado en hechos observables que se concretan en el estudio directo de las piezas cerámicas, la mayoría de ellas proviene del citado museo talaverano. El modelo de investigación elegido es el cualitativo que, en contraste con el modelo cuantitativo, se plantea desde una mirada más reflexiva y explicativa, analizando las piezas en su entorno y para el fin que fueron realizadas.

Este método me ha permitido un diseño de investigación flexible para incorporar nuevos elementos durante todo el proceso de investigación y modificar los que habían sido vagamente formulados en un inicio. Al abordar el objeto de estudio de forma inductiva, mi interés fundamental era llegar a conclusiones generales a partir del análisis y la profundización de los casos particulares.

La metodología es interdisciplinar, ya que incluye el estudio histórico, sociológico y estilístico de los modelos significativos, también se incluye la referencia a su estado de conservación.

Los instrumentos de investigación utilizados fueron diversos, por un lado, hay un proceso largo de documentación en archivos, bibliotecas y otras instituciones para la obtención del material bibliográfico referido a los objetos estudiados en Bibliotecas Municipales de Madrid, Talavera de la Reina y Toledo, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, en el Archivo Municipal de Talavera de la Reina, en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid, en la Casa de la Cultura de Talavera de la Reina, en el Ayuntamiento de Talavera de la Reina, en las Escuelas de Cerámica de Madrid y Talavera de la Reina, en el C.S.I.F. de Madrid y en el Centro de Cerámica y Vidrio de Madrid

También ha existido un arduo y profundo estudio de Hemeroteca. Se han revisado diferentes medios de prensa escrita, diarios y revistas como *Toledo*, *El Bloque*, *Revistas de Artes y Oficios*, *ABC*, *Narria*, *Hoja del Lunes*, *Goya*, *La Voz del Tajo*, etc.; y la documentación que se conserva de la fábrica “Nuestra Señora del Prado” en el Museo Ruiz de Luna (bocetos, álbumes de firmas, fotografías, etc.). El estudio se completa con testimonios orales de algunos descendientes de Juan Ruiz de Luna, como por ejemplo su nieto Alfredo, recientemente fallecido, y su yerno Francisco Arroyo, además de su nieta Paloma Arroyo y otros familiares menos allegados.

Por otro lado, hay un exhaustivo trabajo de campo en el que entran visitas a museos (Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Arqueológico Nacional, Centro de Investigación del Patrimonio Etnográfico, etc.), exposiciones e instituciones con colecciones cerámicas relacionadas con el proyecto, talleres de cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, además se han llevado a cabo entrevistas con los conservadores de las colecciones de cerámica de los diferentes museos.

## CONTENIDO

Se desarrolla a lo largo de cinco capítulos.

Capítulo 1. Consideraciones generales sobre la cerámica: La Institución Libre de Enseñanza a finales del siglo XIX pondrá al mismo nivel el arte y la artesanía. El artista debe innovar y renovar los modelos del pasado.

Capítulo 2. Consideraciones históricas: En Talavera de la Reina la cerámica existe desde el siglo II d.C., por tanto tiene influencias romanas y árabes. Durante la reconquista, con los moriscos, la cerámica tendrá usos domésticos a diferencia de la musulmana que los tiene decorativos. Durante los siglos XIII al XV se desarrollan las técnicas cerámicas de cuerda seca y de arista. Desde principios del siglo XX, con Platón Páramo, los estudios talaveranos han variado poco en cuanto a su datación que la hace por series y siglos. También la investigadora Alice Frothingham fue la primera en descubrir cómo los alfareros se inspiraron para la decoración de sus cerámicas en los grabados del siglo XVI de Stradamus. Las etapas históricas de la cerámica talaverana se agrupan en cuatro: Primera etapa: Talaveras del Renacimiento (1550-1590). Segunda etapa: Talaveras del Manierismo (1590-1660). Tercera etapa: Talaveras del Barroco (1660-1750). Cuarta etapa: Talaveras Alcoreñas (1750-1812).

En otros apartados de este capítulo se habla de los coleccionistas, los talleres, las ordenanzas alfareras y los distintos clientes de la cerámica talaverana.

Capítulo 3. Análisis técnico-estético: Se describen los materiales, la realización técnica, las recetas propias, los tipos de formas volumétricas, la azulejería, las técnicas propias y las diferencias con otras cerámicas. Además se estudia esta cerámica dividida en temas y series, según su colorido, el proceso gráfico-pictórico, los pintores y se hace un estudio detallado de los azulejos de la Basílica de “Nuestra Señora del Prado”.

Capítulo 4. Las tendencias artísticas actuales y su influencia en la evolución y situación de estas cerámicas. Posibilidades de renovación: Actualmente se ha sustituido la funcionalidad por la estética orientando más la producción al turismo que al mercado local. En siglo XX se crea una Marca de Garantía, “Talavera-Cerámica” para evitar las copias en otros lugares. En el taller de Ruiz de Luna se consiguió el registro de la primera marca de fábrica en 1917, que perdurará hasta 1943. Además las formas, los procesos creativos y los artesanales se van adaptando a medios preindustriales. En la actualidad hay una revisión historicista de los modelos cerámicos renacentistas en paralelo con el interés por recuperar el pasado y las tradiciones populares.

Capítulo 5. Historia del Museo Ruiz de Luna: A través de la historia de la familia Ruiz de Luna se crea la colección privada de cerámica que fue adquirida con fondos públicos en 1963, siendo en 1996 cuando se inaugure el Museo actual. Los “Amigos del Museo Ruiz de Luna” han contribuido a su conservación y difusión desde su fundación en 1993. Para el estudio de la colección de azulejos se hacen unas previas anotaciones para los temas religiosos según la iconografía cristiana. La clasificación que se ha seguido de estas obras de azulejería talaverana del Museo Ruiz de Luna, se basa en el estudio y comparación de su iconografía religiosa y profana con otras representativas de la pintura o de la cerámica de la ermita del Prado, en los casos que proceda, haciendo también un análisis de su estado de conservación.

## **CONCLUSIONES**

Se ha demostrado en este trabajo la importancia de la cerámica de Talavera de la Reina desde el siglo XVI hasta nuestros días. Con más de cuatro siglos de producción y más de quince series decorativas, sigue siendo hoy una de las más valoradas.

La utilización de la iconografía del rito religioso ha copado los motivos ornamentales de las cerámicas, analizando lo que supone esta temática artísticamente.

También se han estudiado los distintos materiales, medios y técnicas de producción de la cerámica de Talavera a lo largo de su historia, documentando y poniendo de manifiesto su originalidad y valor artístico, así como las innovaciones introducidas.

Se ha puesto de relieve la influencia de la introducción de la maquinaria en la producción de la cerámica y su consideración como objeto artístico.

En cuanto a la restauración de las piezas, en la actualidad existen diferentes maneras de reintegrar las partes deterioradas teniendo en cuenta la historia, la tecnología y las características de las piezas cerámicas; por otro lado, se tendría que tener en cuenta la aplicación de medidas de conservación preventiva que evitarían muchos de los daños.

### **Estudio documental e iconográfico**

El pormenorizado estudio que se ha realizado sobre la historia, la técnica y la iconografía de las distintas obras cerámicas, ha sido relativo a una metodología de búsqueda de documentos relacionados con el tema y piezas en distintas colecciones y museos.

Entre las piezas talaveranas del Museo Ruiz de Luna existen ciertos datos históricos o características propias que han permitido establecer relaciones y sacar una serie de conclusiones desde el punto de vista plástico, cultural y estético como pueden ser la funcionalidad, la temática, la procedencia, la conservación, o los rasgos estéticos.

Abundan las obras con funcionalidad decorativa y una temática religiosa y culta frente a las de orden civil. Uno de los problemas encontrados es que es frecuente hallar las obras sin firmar y se desconoce la procedencia de las mismas, lo que hace muy difícil agruparlas en épocas o tendencias y asignarlas posibles autores.

Los rasgos estéticos que imperan son la ingenuidad y la teatralidad y los escenarios son convencionales y repetitivos. La mayoría de las figuras aparecen de pie, de cuerpo entero en disposición central o de frente con una anatomía normalmente muy primitiva que hace que los rostros, pies y manos se representen en un solo azulejo para evitar desencajes. Hay equilibrio estático, simetría axial y gran armonía. Las composiciones se basan en las directrices de un triángulo y la dirección visual y el peso de la obra se dirige normalmente siguiendo las miradas o posición de los atributos que portan los personajes.

La adaptación del repertorio tradicional iconográfico y devocional es consecuencia de la asimilación de las formas clásicas tan completa que abarca muchas facetas distintas del arte: el dibujo, la pintura, el modelado y a veces el grabado.